P 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 32
1
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

9716/1

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef

ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți

ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; STANCA CIOBANU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION GHINOIU; MIHAIL M. ROBEA; SPERANȚA RĂDULESCU

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104 București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

https://biblioteca-digitala.ro

F. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 32 1987 Nr. 1

SUMAR

100 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI ROMULUS VUIA

BORIS ZDERCIUC, Romulus Vuia — întemeietor al etnografiei româneşti ca disciplină independentă 5

STUDII

ALEXANDRU BOBOC, *Mioriţa* ca instituire valorică şi formă de viaţă. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (I) 19
IORDAN DATCU, Cultura populară românească în publicistica lui Mircea Eliade 32

MATERIALE

CONSTANTIN COSTEA, Jocurile fecioreşti transilvănene 40
MIHAIL M. ROBEA, Ceramica populară din Valea Vîlsanului — Argeş (I) . . . 49
PAMFIL BILŢIU, Moşii de peste an în zona Lăpuş (II) 63

PROFIL CONTEMPORAN

AL. DOBRE, Ovidiu Birlea sau încercarea de abordare cuprinzătoare a folclorului românesc 73

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU: 1. Ballades et fêtes en Roumanie. Enregistrements, photographies et texte de Jacques Bouët et Bernard Lortat-Jacob. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, Paris, 1985 78
2. Magyarországi román népzene. Gyűjtötte és szerkesztette: Sebő Ferenc, Budapesta, 1984 79
3. Musik der Pontos-Griechen, Nordgriechenland. Aufnahmen und Kommentar: Christian Ahrens. Museum Collection Berlin, Hamburg 82
4. Pritrkavanje. Slovenska glasba/Slovene Music/Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe. Izbor, spremna beseda in transkripcije: Julijan Strajnar, Ljubljana, 1985 84

NOTE ŞI DISCUŢII

H.H. STAHL, Muzeul Satului, operă a „şcolii de sociologie românească" 86
YOLANDA EMINESCU, Opera folclorică şi dreptul de autor 87

RECENZII

Academia R. S. România. *Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, seria IV, tomurile I—VII, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1979—1986 (Stancu Ilin) 90

Inv. 9716

https://biblioteca-digitala.ro

GABRIEL GHEORGHE, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros, 1986 (Ion Bolog) 91
STANCU ILIN, *Poezia obiceiurilor de iarnă*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de . . ., București, Editura Minerva, Colecția „Meșterul Manole", 1985 (I. Oprișan) 93
MARIA CIOARĂ-BÂTCĂ și VLAD BÂTCĂ, *Zona etnografică Telcrman*, București, Editura Sport-Turism (seria „Zone etnografice"), 1985 (Iordan Datcu) 94
STANLEY SADIE, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Edited by..., 1. A *to* F, 2. G *to* O, 3. P *to* Z. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, N. Y., London, 1984 (Tiberiu Alexandru) 97
„Proverbium". Yearbook of International Proverb Scholarship. The Ohio State University, Volume 1, 1984 : Volume 2, 1985 (Constantin Negreanu) 102
MARGARET HIEBERT, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu*, Harvard University, Ph. D. 1984 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984) (Nicolae Constantinescu) 105

VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Sesiunea *Folclorul păstoresc — componentă de bază a spiritualității românești (N. Constantinescu)* 107
Al doilea Simpozion de Paremiologie Românească *(Anca Vlăduț Pegulescu)* . . . 107
Colocviul Național de Geografia Populației și Așezărilor Umane din R. S. România *(Nicolae Dunăre)* 109
Simpozionul interdisciplinar *Stabilitatea și continuitatea ocupațiilor tradiționale la români (Nicolae Dunăre)* 110
Sesiunea științifică *Academia și folcloristica română (I. Oprișan)* 111

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 32 1987 Nº 1

SOMMAIRE

LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE ROMULUS VUIA

BORIS ZDERCIUC, Romulus Vuia — fondateur de l'ethnographie roumaine comme discipline indépendante 5

ÉTUDES

ALEXANDRU BOBOC, *Mioritza*, valeur et modalité de vivre. „L'univers mioritique" dans la perspective de la philosophie culturelle 19

IORDAN DATCU, La culture populaire roumaine dans l'activité de journaliste de Mircea Eliade 32

MATÉRIAUX

CONSTANTIN COSTEA, Les jeux des jeunes hommes en Transylvanie 40

MIHAIL M. ROBEA, La céramique populaire dans la vallée de Vîlsan — Argeș (I) 49

PAMFIL BILȚIU, „Moșii" dans la région Lăpuș (II) 63

PROFIL CONTEMPORAIN

AL. DOBRE, Ovidiu Birlea ou tendance de l'étude totale dans le folklore roumain 73

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU: 1. Ballades et fêtes en Roumanie. Enregistrements, photographies et texte de Jacques Bouët et Bernard Lortat-Jacob. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, Paris, 1985 78

2. Magyarországi román népzene. Gyűjtötte és szerkesztette: Sebő Ferenc, Budapesta, 1984 79

3. Musik der Pontos-Griechen, Nordgriechenland. Aufnahmen und Kommentar: Christian Ahrens. Museum Collection Berlin, Hamburg. 82

4. Pritrkavanje. Slovenska glasba/Slovene Music/Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe. Izbor, spremna beseda in transkripcije: Julijan Strajnar, Ljubljana, 1985 84

NOTES ET DISCUSSIONS

H.H. STAHL, Musée du village, l'œuvre de „l'école roumaine de sociologie" 86

YOLANDA EMINESCU, Création folklorique et le droit d'auteur 87

COMPTES RENDUS

Academia R.S. România, *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tomurile I—VII, București, Editura Academiei R. S. România, 1979—1986 (Stancu Ilin) 90

https://biblioteca-digitala.ro

GABRIEL GHEORGHE, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros, 1986 (Ion Bolog) 91
STANCU ILIN, *Poezia obiceiurilor de iarnă*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de..., București, Editura Minerva, Colecția „Meșterul Manole", 1985 (I. Oprișan) 93
MARIA CIOARĂ-BÂTCĂ și VLAD BÂTCĂ, *Zona etnografică Teleorman*, București, Editura Sport-Turism (seria „Zone etnografice"), 1985 (Iordan Datcu) 94
STANLEY SADIE, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Edited by ..., 1. A *to* F, 2. G *to* O, 3. P *to* Z. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, N. Y., London, 1984 (Tiberiu Alexandru) 97
„Proverbium", Yearbook of International Proverb Scholarship. The Ohio State University, Volume 1, 1984; Volume 2, 1985 (Constantin Negreanu) 102
MARGARET HIEBERT, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Stăicu*, Harvard University, Ph. D. 1984 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984) (Nicolae Constantinescu) 105

VIE SCIENTIFIQUE

Session scientifique *Folklore pastoral — part fondamental de la spiritualité roumaine (N. Constantinescu)* 107
Le 2e Symposium de la parémiologie roumaine *(Anca Vlăduț Pegulescu)* 107
Colloque national de géographie par rapport à la population et aux établissements humains dans la République Socialiste de la Roumanie *(Nicolae Dunăre)* 109
Symposium interdisciplinaire *Stabilité et continuité dans les occupations traditionnelles roumaines (Nicolae Dunăre)* 110
Session scientifique *L'Académie et la folkloristique roumaine (I. Oprișan)* . . . 111

https://biblioteca-digitala.ro

ROMULUS VUIA – ÎNTEMEIETOR AL ETNOGRAFIEI ROMÂNEȘTI CA DISCIPLINĂ INDEPENDENTĂ

BORIS ZDERCIUC

La începutul anului 1987, mai exact la 28 ianuarie, s-au împlinit 100 de ani de la nașterea etnografului român Romulus Vuia, al cărui nume este indisolubil legat de constituirea, dezvoltarea și afirmarea etnografiei ca știință de sine stătătoare în România. Primul profesor de etnografie din învățămîntul superior românesc, directorul primului muzeu etnografic, ca instituție concepută și realizată exclusiv pe baza materialului etnografic în toată complexitatea și diversitatea lui, primul om de știință român care a abordat cercetarea etnografică în toată amploarea domeniului „civilizației rurale" (considerată obiect al etnografiei), cu o concepție teoretică și cu metode elaborate „în spiritul propriu al acestei discipline", Romulus Vuia a dominat mai bine de cinci decenii activitatea etnografică din țara noastră, slujind-o cu o pasiune și cu un devotament neegalate pînă în prezent.

Chiar dacă ar fi numai aceste argumente, le socotim îndestulătoare spre a folosi acest eveniment aniversar pentru a reactualiza în conștiința slujitorilor de azi ai etnografiei românești — și, în general, în conștiința tuturor oamenilor muncii din țara noastră, sensibili și receptivi față de patrimoniul culturii noastre populare tradiționale—imaginea personalității savantului Romulus Vuia, „întemeietorul etnografiei românești ca disciplină independentă", om de știință proeminent, a cărui activitate și creație reprezintă o contribuție hotărîtoare „la constituirea ca știință a etnografiei poporului român", cum apreciază, pe bună dreptate, editorii operei sale, Mihai Pop și Ioan Șerb[1].

Să reamintim cîteva date biografice și unele momente mai semnificative din „ruta profesională" a profesorului Romulus Vuia[2].

Originar din părțile Banatului — ținut care a dat științei românești reprezentanți de seamă în domeniul arheologiei, istoriei, filologiei și altor discipline social-umaniste — Romulus Vuia a văzut lumina zilei în comuna Comloșu-Mare, județul Timiș, într-o familie de intelectuali cu veche tradiție. (Printre ascendenții săi îl întîlnim și pe cărturarul iluminist Constantin Diaconovici Loga, a cărui activitate a fost consacrată răspîndirii culturii în limba română, în pături cît mai largi. Profesor, traducător de cărți și manuale, Constantin Diaconovici Loga a fost autorul uneia din primele gramatici românești — *Gramatica românească pentru îndreptarea tinerilor* (1822) —, care „depășește prin semni-

https://biblioteca-digitala.ro

ficație cadrul unui simplu instrument de studiu, fiind o pledoarie pentru limba națională"[3].)

Studiile secundare le începe la Liceul din Orăștie, de unde se transferă la Școala normală din Timișoara. Se înscrie, apoi, la Școala normală superioară din Budapesta, pe care o termină în 1910, obținînd diploma de profesor. Notăm faptul că, în timpul studiilor la Budapesta, lucrează la Muzeul etnografic din localitate, fiind atras încă de pe atunci de probleme de etnografie. După absolvirea Școlii normale superioare este numit profesor la Hațeg. Pleacă pentru specializare la Universitatea din Berlin, unde urmează, în perioada 1910-1914, cursurile și seminariile de etnografie și antropologie cu profesorul Felix von Luschan făcînd, în același timp, lucrări practice la Museum für Völkerkunde. Subliniem această preocupare fermă a lui R. Vuia, manifestată, de altfel, și la Budapesta, de a lega cursurile și seminariile universitare de lucrările practice de muzeu. Mai tîrziu, ca profesor de etnografie, Vuia va ridica această relație (curs — seminar — lucrări practice de muzeu) la nivel de principiu călăuzitor, riguros aplicat în formarea studenților săi care doreau să se specializeze în etnografie.

Cam în aceeași perioadă se aflau la studii, la Berlin, George Vîlsan, Emanoil Bucuța, Constantin Brătescu. Contactul cu George Vîlsan, care încă de pe atunci făcea o intensă popularizare etnografiei, s-a dovedit decisiv pentru destinul profesional al lui Romulus Vuia.

Revenit în țară[4], Romulus Vuia își reia postul și activitatea de profesor la Hațeg, unde funcționează pînă în 1919. Ca profesor la Hațeg R. Vuia continuă cu perseverență cercetările în Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor, cercetări pe care le începuse încă în perioada studenției berlineze. Aci descoperă în 1912 împletitul cu bețe, o tehnică arhaică de țesut brîie, publicînd, în legătură cu această descoperire, prima sa lucrare științifică : *Flechterei mit Stabchen bei den Rumänen*, în prestigioasa revistă „Zeitschrift für Ethnologie" din Berlin. Tot în perioada profesoratului la Hațeg redactează, în primă formă, monografia referitoare la Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor.

Apreciind pregătirea profesională și valoarea lucrărilor realizate de R. Vuia, profesorul George Vîlsan îl numește, în 1920, asistent la Institutul de Geografie al Universității din Cluj. În această calitate, Vuia audiază cursurile profesorului său, luînd parte, în același timp, la cursurile și seminariile profesorului francez Emmanuel de Martonne. La încheierea acestor cursuri, Institutul de Geografie organizează trei excursii, conduse de Emm. de Martonne, în Munții Apuseni, Hunedoara și Banat, în Munții Rodnei și Moldova și în Dobrogea, excursii la care participă și R. Vuia, avînd chiar unele sarcini organizatorice.

După susținerea examenului de licență în geografie și istorie, examen care a avut loc în iunie 1921, R. Vuia este avansat în toamna aceluiași an ca șef de lucrări.

Preconizîndu-se înființarea unui muzeu etnografic la Cluj, în vara anului 1922 se organizează o comisie pentru muzeu, din componența căreia face parte și R. Vuia. La scurt timp după organizarea comisiei, R. Vuia este numit director al muzeului (1 ian. 1923). În același an și în legătură cu muzeul, din inițiativa lui R. Vuia se pun bazele Societății Etnografice Române, care funcționează pînă în 1927.

În anul 1924 R. Vuia își dă examenul de doctorat cu teza *Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor. Studiu antropogeografic și etnografic*,

https://biblioteca-digitala.ro

lucrare distinsă de comisie (ca și examenul de doctorat în ansamblu) cu menţiunea „Magna cum laude", fiind comentată și deosebit de apreciată, după tipărire, prin numeroase recenzii semnate de O. Densusianu, N. Iorga, A. Haberlandt, V. Mihăilescu, I. Simionescu ș. a. Simion Mehedinţi consideră lucrarea „o monografie vrednică de laudă".

În anul 1926 Romulus Vuia este numit profesor la catedra de etnografie și folclor de pe lîngă Facultatea de Litere a Universităţii din Cluj și, din acest moment, îmbinînd în mod sistematic activitatea didactică cu cercetarea ştiinţifică și cu munca muzeografică, el se consacră, timp de mai bine de două decenii, consolidării și afirmării etnografiei româneşti ca ştiinţă teoretică și de teren, această „ştiinţă nouă" cum o numea George Vîlsan, chemată să contribuie, din perspectiva și cu mijloacele ei proprii, la elucidarea problemelor privind originea și vechimea, originalitatea, diversitatea și specificul culturii tradiţionale a poporului român. Chiar și după pensionare (1947), cînd se mută la Bucureşti, R. Vuia își continuă activitatea și preocupările în domeniul etnografiei, pînă la încetarea din viaţă (1963), concentrîndu-se, cu precădere, asupra cercetării de teren, căreia i-a extins aria de investigaţie, precum și asupra valorificării bogatului material de teren pe care-l recoltase anterior[5].

Am evocat mai sus, în mod succint și selectiv, cîteva momente și împrejurări din viaţa și activitatea lui Romulus Vuia care ne-ar ajuta să descifrăm mai profund, pe de o parte, motivaţia orientării sale profesionale și unele componente ale structurii personalităţii sale ca om de ştiinţă și militant neobosit în domeniul etnografiei iar, pe de altă parte, factorii și sursele din care își trage substanţa poziţia de prestigiu pe care Romulus Vuia și-a cucerit-o în istoria etnografiei româneşti, poziţie pe care trecerea vremii o consolidează.

Înainte de toate, aceste momente și împrejurări ne îngăduie să afirmăm, fără teamă de a greși, că orientarea lui Romulus Vuia spre etnografie, mai precis spre etnografia poporului român, nu a fost o atitudine de circumstanţă, că opţiunea sa încununa, de fapt, o aspiraţie pe care el a nutrit-o cu stăruinţă pe tot parcursul formării sale profesionale și căreia i-a închinat, apoi, întreaga sa activitate. În acest sens ni se pare edificatoare informaţia pe care a notat-o T. Onișor : „Mult mai tîrziu, ca profesor la Universitate, ori în convorbirile pe care le avea cu tinerii lui colaboratori de la muzeu, cînd găsea ocazia potrivită, mărturisea că nu regretă deloc faptul că n-a luat drumul marilor explorări și că s-a întors în patrie, unde erau atîtea de făcut"[6]. În legătură cu aceasta ni se pare util să subliniem faptul, nuanţîndu-l întrucîtva că, în concretizarea opţiunii profesionale a lui R. Vuia, un rol de seamă l-a jucat și sprijinul de care s-a bucurat din partea lui George Vîlsan, el însuși cu preocupări în domeniul etnografiei. Important și hotărîtor a fost faptul că acest sprijin i-a fost acordat în concordanţă cu formaţia socioculturală a personalităţii lui R. Vuia, formaţie care a primit primele impulsuri în mediul familial cu veche tradiţie culturală românească și s-a modelat, apoi, în atmosfera de patriotism — puternic ancorat în ideile generoase ale Unirii și ale luptei pentru unitate naţională a intelectualităţii din Transilvania și Banat de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. Această atmosferă era prezentă și activă și în tînăra universitate românească clujeană, înfiinţată la scurtă vreme după Marea Unire de la 1 Decembrie 1918. Analizînd, comparînd și interpretînd materialul etnografic de care era atras și pe care începuse a-l studia încă din perioada studenţiei, Romulus

https://biblioteca-digitala.ro

Vuia descoperea un extrem de bogat și de convingător domeniu de argumente pentru afirmarea și susținerea vechimii, continuității și unității poporului român și a culturii sale. Valoarea și funcția materialului etnografic, considerate mai înainte — adesea doar ipotetic sau intuitiv — ca o posibilitate în argumentarea unității de istorie, limbă și cultură a poporului român, au fost transformate, în măsură apreciabilă, de Romulus Vuia în realitate[7].

Datele biografice și unele momente legate de procesul formării profesionale, pe care le-am menționat mai sus, ne permit să aducem unele precizări privind concepția lui Romulus Vuia asupra caracterului complex și interdependent al formelor, factorilor, direcțiilor și etapelor care compun, laolaltă, acțiunea de pregătire a unui bun specialist în etnografie.

Ne referim, concret, la modul în care R. Vuia înțelegea și rezolva relația dintre catedră (curs și seminar), cercetarea științifică și activitatea muzeală.

După cum s-a văzut, atît la Budapesta, cît și la Berlin, alături de cursuri și seminarii, R. Vuia a frecventat conștiincios și a lucrat temeinic în muzeele etnografice. De altfel, trebuie spus că vizitarea și documentarea în muzee a fost o constantă a preocupărilor sale științifice de-a lungul întregii vieți. Munca în muzee îi dădea nu numai posibilitatea să cunoască colecțiile și categoriile de obiecte, ci îi dezvăluia și modalitățile *în care* și scopurile *pentru care* poate fi valorificat materialul etnografic. În același timp, ca student încă, R. Vuia face cercetări de teren în Hațeg și Pădureni, cercetări în cursul cărora ia contact direct cu creatorii și purtătorii culturii populare, cu locul, rolul și semnificația obiectelor etnografice în viața de toate zilele a comunităților sătești, conturîndu-și și consolidîndu-și astfel concepția teoretică despre obiectul etnografiei ca știință, obiect pe care-l va defini prin expresia de *civilizație rurală*. Această legătură organică între cercetarea științifică de teren, munca didactică și cea muzeală va constitui principiul călăuzitor al întregii sale activități, o componentă fundamentală a eticii sale profesionale.

Iată cum se desfășura acest circuit osmotic între catedră, cercetare de teren și muzeu.

O bună parte din cursuri, de pildă, consta din capitole de etnografie românească — așezări, tipuri de gospodării și case, port, ocupații — în care erau prezentate, interpretate și ilustrate rezultatele cercetărilor efectuate pe teren, cu deosebire în diferte zone din Transilvania, Banat, Maramureș, majoritatea exemplificărilor și ilustrațiilor fiind luate din Munții Apuseni, Hațeg și Pădureni. Cursuri speciale au fost consacrate muzeelor etnografice și rolului lor în cunoașterea poporului român și a culturii sale tradiționale. Cercetările de teren se desfășurau pe baza metodelor, chestionarelor și planurilor concepute, dezbătute și prelucrate în cadrul ședințelor de seminar, care aveau loc, de obicei, la sediul muzeului, iar campaniile de cercetări se soldau, de regulă, cu importante colecții de obiecte pentru muzeu. Catedra și muzeul erau inseparabil legate, nu pentru că funcțiile de profesor și director erau deținute de aceeași persoană, ci pentru că muzeul era considerat ca laborator al catedrei. La muzeu se afla sediul seminarului, aici studenții făceau cunoștință cu colecțiile de obiecte, cu criteriile de conservare și condițiile de depozitare și tot aici se păstra bogatul și valorosul material documentar

https://biblioteca-digitala.ro

— clișee, fotografii, diapozitive, planșe, arhiva de etnografie și folclor —, precum și biblioteca seminarului. Această polifuncționalitate a Muzeului Etnografic al Transilvaniei îi dădea caracterul unui veritabil institut de etnografie.

Chiar și după pensionarea și mutarea la București, cînd în economia preocupărilor sale accentul a căzut, inevitabil, mai mult asupra cercetării de teren și elaborării de studii, Romulus Vuia n-a pierdut niciodată din vedere problema muzeelor etnografice și funcțiile acestora, precum și alte forme de organizare și desfășurare a activității etnografice, pentru ca disciplina căreia i s-a dăruit pînă la identificare, să-și îndeplinească cu eficiență și responsabilitate vocația socială. De aceea, evaluarea contribuției științifice (teoretice și practice) aduse de Romulus Vuia, aprecierea cît mai obiectivă și mai reală a locului și rolului pe care le deține în dezvoltarea și afirmarea etnografiei românești nu sînt posibile fără a avea în vedere interdependența și interacțiunea dintre cele trei ipostaze și direcții în care și-a desfășurat activitatea : *Profesor — Cercetător științific — Muzeolog.*

S-a vorbit adesea de calitățile de organizator ale profesorului Romulus Vuia, ca și de tenacitatea cu care își urmărea țelurile legate, evident, de afirmarea și promovarea etnografiei. Romulus Vuia a fost, fără îndoială, un om înzestrat cu însușiri organizatorice neobișnuite. Ele s-au manifestat pe toate planurile și în toate direcțiile : în organizarea campaniilor de cercetări și reuniuni științifice, la nivelul muncii didactice și a formelor de promovare și popularizare a actvității etnografice (societăți și asociații etnografice, cercuri de etnografie și folclor, festivaluri etc.), în domeniul muzeografiei. Cu deosebire în acest din urmă sector, calitățile de organizator ale lui R. Vuia și tenacitatea caracterului său s-au manifestat cu pregnanță.

În acest sens Muzeul Etnografic al Transilvaniei, principala sa realizare în domeniul muzeisticii, constituie un exemplu concludent. Conceperea, proiectarea, constituirea patrimoniului și organizarea expoziției de bază, în condițiile în care nu exista încă în țară o instituție muzeală de profil similar, i-au pus profesorului R. Vuia probleme de mare dificultate, solicitîndu-i o imensă cheltuială de energie. Pentru documentare a vizitat mai toate muzeele etnografice europene care existau în perioada dintre cele două războaie mondiale, iar pentru formarea colecțiilor a străbătut mii de kilometri prin toate zonele etnografice ale Transilvaniei, Banatului și Maramureșului, făcînd cercetări și achiziții de obiecte. Chiar dacă, după documentele pe care le avem, s-a bucurat de un anumit sprijin moral, mijloacele materiale de care dispunea erau destul de modeste. Dacă, pînă la urmă, a reușit, succesul se datorează într-o măsură importantă unor calități personale de excepție, calități între care se detașează capacitatea organizatorică și tenacitatea sa. Unele mărturii din epocă confirmă concluzia noastră. Ion Chelcea, unul dintre colaboratorii apropiați ai profesorului Romulus Vuia, îl caracterizează ca fiind „neînduplecat pentru etnografie"... „greu spre a fi dezarmat"...„unul dintre aceia care nu se dă învins"[8]. Profesorul Henri Focillon, distins istoric de artă francez și prieten al României, după ce a vizitat Muzeul Etnografic al Transilvaniei, îl aprecia pe Romulus Vuia drept „un savant care este conservator înăscut și, mai ales, om de acțiune"[9].

Relevînd aceste incontestabile însușiri de excelent organizator, dîrzenia, dinamismul și disponibilitatea pentru acțiune și efort ale profesorului Romulus Vuia, însușiri din simbioza cărora a rezultat un exem-

https://biblioteca-digitala.ro

plar stil de muncă, nu trebuie să pierdem din vedere că ele se manifestau pe fondul unei aprofundate cunoașteri a problemelor, pe o vastă documentație, pe realismul scopurilor, pe concordanța dintre obiectivele acțiunii și necesitatea ei socială. Chiar dacă s-ar putea spune că, în unele privințe, Romulus Vuia a fost un vizionar, idealurile de care era însuflețit ș obiectivele pe care și le-a propus n-au fost niciodată fanteziste și nerealizabile. Unele dintre aceste idealuri și obiective constituie încă și astăzi sarcini de acută prioritate și urgență în domeniul etnografiei și muzeografiei etnografice românești.

Romulus Vuia ne-a lăsat o operă științifică valoroasă. Lucrările sale, în parte publicate în timpul vieții sau postum, în parte elaborate, dar așteptîndu-și încă rîndul la lumina tiparului, în parte neîncheiate sau rămase doar în proiect, toate întemeiate pe material de teren original și autentic, extras direct de la sursă, comentate, interpretate și însoțite de o vastă bibliografie, constituie o importantă contribuție la patrimoniul etnografiei românești[10]. În acest sens, inițiativa luată de Mihai Pop și Ioan Șerb de a publica, prin Editura Minerva, opera completă a lui Romulus Vuia, sub titlul general de *Studii de etnografie și folclor*, într-o judicioasă structură tematică, constituie o acțiune demnă de toată prețuirea, acțiune prin care se aduce o înaltă și bine meritată cinstire întemeietorului etnografiei românești[11].

Opera științifică a lui Romulus Vuia reflectă o poziție teoretică fermă și consecventă privind atît etnografia ca știință, cît și funcția materialului etnografic ca document istoric și expresie a specificului etnic. Concepția sa despre etnografie, despre evoluția, de-a lungul vremii, a teoriilor privind această disciplină, a denumirilor care s-au propus, a obiectului și domeniului care i s-au atribuit este amplu prezentată în lecția de deschidere a cursului de etnografie, ținută la 9 octombrie 1926 și publicată, apoi, cu unele completări, în 1930, sub titlul de *Etnografie, etnologie, folclor. Definiția și domeniul*. Publicarea textului lecției a constituit un important eveniment științific fiind, după cunoștința noastră, prima lucrare de sinteză apărută în literatura de specialitate românească privind problema propusă în titlu. Bibliografia folosită în dezbaterea temei a cuprins tot ceea ce a apărut mai valoros și mai semnificativ, în plan european și național, pînă la data elaborării sintezei. În ansamblul său, lecția reprezintă nu numai o încercare de a informa, întrucît, așa după cum se exprimă autorul însuși, „la noi s-a scris puțin asupra acestui subiect și adeseaori întîlnim păreri greșite privitor la întrebuințarea acestor termeni (etnografie, etnologie, folclor)"[12], ci și un remarcabil efort pentru a ilustra drumul lung și întortocheat pe care l-a străbătut etnografia pînă la constituirea ei ca disciplină cu obiect, metode și unghi de vedere proprii[13]. În acest sens reținem aprecierea pe care o face Mihai Pop lecției de deschidere, socotind-o „și ca o pledoarie pentru unitatea domeniului etnografiei și autonomia ei ca disciplină științifică"[14]. În structura sa, lecția cuprinde o trecere în revistă, destul de amănunțită, a teoriilor și concepțiilor care au fost emise, pe parcursul timpului, asupra problemei în discuție în știința europeană și în cea românească, după care autorul își expune propriile puncte de vedere și concluziile.

Relevînd cîteva din ideile pe care Romulus Vuia le susține cu privire la raportul dintre etnologie și etnografie, subliniem înainte de toate punctul său de vedere referitor la indentitatea domeniului celor două discipline : „Considerăm că ambele au același teren atît ca extensiune ge-

https://biblioteca-digitala.ro

ografică, cît și în privința domeniului", dar, „ca în domeniul altor științe și aici va trebui să facem deosebire între partea generală și partea specială a acelei științe: prima este etnologia, iar a doua etnografia. Scopul etnologiei este stabilirea și lămurirea condițiilor generale în care se dezvoltă viața popoarelor și civilizația lor, iar etnografia este știința despre grupările etnice, cercetînd îndeosebi nota specifică și comună din viața și cultura fiecărei grupări"[15]. În linii generale, cam aceasta este concepția cea mai larg acceptată și în teoria contemporană a științei etnografice cu privire la obiectul, domeniul, scopul și locul disciplinei în sistemul științelor social-umaniste, chiar dacă conceptul de etnologie, ca denumire a științei culturii populare, pare să cîștige mai mult teren printre specialiști[16].

Însă problema care apare din ce în ce mai frecvent în dezbaterile contemporane în legătură cu raportul dintre etnografie și etnologie este aceea că, o dată cu opțiunea pentru termenul de etnologie, se încearcă și o ierarhizare între etnografie și etnologie, atît din punct de vedere al nivelului la care se desfășoară cercetarea, analiza și interpretarea materialului, cît și al scopurilor și chiar al obiectului. Spre exemplificare, ne oprim la unele puncte de vedere exprimate în literatura de specialitate românească.

Pentru Romulus Vulcănescu, de pildă, etnologia este o știință teoretică de fundamentare epistemologică și de sinteze integratoare, avînd drept componente (subsumate) etnografia, folcloristica și știința artei populare. Etnografia, după opinia sa, „se menține ca ...o știință de constatare a prezenței, frecvenței și difuziunii fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură etnică în baza observației, descrierii și clasificării tipologice [...] Etnografia furnizează etnologiei cantitatea necesară de *materie primă* (sublinierea noastră) pentru a fi prelucrată și, implicit, pentru a stabili legile de dezvoltare a comunităților etnice"[17]. Cam pe aceeași poziție, în legătură cu raportul dintre etnologie și etnografie, se situează și Petru Ursache în recentele sale *Eseuri etnologice*. Pornind de la precizările date de R. Vuia conceptelor de etnologie și etnografie, precizări cu care se declară de acord, P. Ursache dezvoltă ideea considerînd că etnologia „este o știință speculativă. Ea tratează teoretic valorile și legile culturilor tradiționale (ale unui popor sau ale mai multor popoare), transformîndu-se *într-o filosofie a creației*" (subl. noastră)[18]. Statutul etnografiei este privit doar ca „o parte a științelor etnologice, deci subsumate. Ea (etnografia n.n.) operează cu obiecte, cu fapte concrete, descriindu-le"[19]. Așadar, de la distincția pe care o face R. Vuia între cele două concepte ca denumind, unul (etnologia) partea generală, celălalt (etnografia) partea specială a uneia și aceleiași discipline, se ajunge la statuarea a două discipline *distincte* ca obiect și funcție și *ierarhice* ca vocație euristică și epistemologică.

Scopul pe care-l urmărim prin acest studiu, ca și spațiul de care dispunem nu ne îngăduie să intrăm într-o dezbatere mai detaliată a problemei. Socotim însă că, în cazul punctelor de vedere exprimate de cei doi oameni de știință la care ne-am referit mai sus, interpretările au fost duse puțin dincolo de limitele raportului real și logic dintre etnografie și etnologie[20]. Totuși, pentru a nu eluda afirmarea unui punct de vedere, citățm mai jos ideea formulată de Tancred Bănățeanu, idee cu care sîntem întru totul de acord: „Nu facem distincție între etnografie și etnologie. Totul este să alegem termenul cel mai propriu, întrucît

https://biblioteca-digitala.ro

obiectul de studiu este același, metodele de cercetare și interpretare, concepția de asemenea aceleași. Descrierea, analiza, sinteza, interpretarea nu pot fi efectuate una fără cealălaltă...Ele sînt etape, stadii metodologice interne ale uneia și aceleiași științe și nu pot da naștere la două discipline diferite...În nici o știință nu se dau denumiri disctincte părții generale și părții speciale sau celei descriptive și celei interpretative"[21].

Cu alte cuvinte, fără a limita dreptul la opțiune pentru unul sau altul dintre termeni, Romulus Vuia a interpretat exact și corect raportul dintre etnografie și etnologie și această concepție constituie o componentă pozitivă a moștenirii sale teoretice.

Definind termenii, Romulus Vuia a abordat, în directă legătură cu aceasta, problema domeniului etnografiei. În acest sens, el a argumentat cu totul convingător caracterul unitar, organic integrat și indivizibil al culturii sau civilizației populare. „Nu putem admite, afirma el, restrîngerea domeniului etnografiei numai la studiul civilizației materiale, care este numai o parte, deși foarte însemnată a ei... Atît civilizația materială, cît și cea spirituală sînt părți componente ale unui întreg bine definit : civilizația rurală. Este deci natural ca o singură știință să se ocupe cu această civilizație. Deosebirea ce se face între aceste două părți e o tendință a specialistului, în realitate lucrurile formează un întreg, care trebuie studiat în complexitatea sa organică"[22]. Pe această bază, implicînd și etimologia termenului de folclor, R. Vuia trage concluzia logică în sensul căreia între etnografie și folclor „nu este o luptă între două științe, ce-și dispută reciproc domeniul, ci este o luptă între doi termeni... iar în privința cuvintelor nu rațiunea este hotărîtoare, cît uzul care consfințește"[23].

În legătură cu conținutul tematic al domeniului etnografiei, profesorul R. Vuia adăuga, la sfîrșitul lecției, o listă cu capitolele principale care compun acest domeniu, grupîndu-l în trei părți : I. Partea sistematică, II. Civilizația materială, III. Cultura spirituală[24]. Probabil că sub influența epocii, cînd se făcea distincție între cultură și civilizație (între alții, această distincție o făcea și S. Mehedinți), în denumirea grupelor tematice R. Vuia folosește expresia de „civilizație materială", pentru latura materială a vieții, și expresia de „cultură spirituală", pentru latura spirituală a vieții./De notat că această împărțire binară a domeniului etnografiei în „cultură materială" și „cultură spirituală" se menține și astăzi, chiar dacă au intervenit unele modificări — reduceri sau completări — în structura tematică a grupelor. Aspectele de cultură socială — acel ansamblu de norme și reguli, practici și obiceiuri ce reglementează viața de relație a comunităților etnosociale — continuă să fie incluse în grupa „cultură spirituală".

S-a făcut observația că, în privința domeniului etnografiei, Romulus Vuia a manifestat o atitudine restrictivă, reducînd acest domeniu la studiul, îndeosebi, al vieții și civilizației populației rurale „căreia, ca purtătoare a tradițiilor și caracterului național, i se acordă o importanță deosebită față de populația cu o civilizație cosmopolită a orașelor, care a rupt firul tradiției ce o leagă de sufletul colectiv al neamului"[25].

Observația este, desigur, valabilă în principiu, dar se cere nuanțată. Poziția lui Vuia în această problemă reflectă nu numai sau nu atît influența teoriilor despre obiectul etnografiei/etnologiei sub impactul cărora s-a desfășurat, în mod obiectiv, formația sa, ci într-o măsură importantă și starea de lucruri de la noi din țară, mentalitatea unei bune

https://biblioteca-digitala.ro

părți a societății noastre în ansamblul ei și chiar a cercurilor universitare care vedeau în satul românesc și în țărănime depozitarul cel mai autentic al virtuților naționale, păstrătorul necontestat al tradițiilor. Să nu pierdem din vedere că, în perioada în care R. Vuia își dezvolta lecția și teoriile privind domeniul etnografiei, în țară se desfășurau cercetările de sociologie rurală ale școlii lui Dimitrie Gusti. Cultura și civilizația țărănească sau rurală erau identificate cu civilizația și cultura populară, iar țărănimea cu noțiunea de popor. Dacă sociologii considerau studiul satului ca fiind cea mai importantă cale de a întemeia o știință a națiunii, cu atît mai justificată era tendința etnografului de a căuta izvorul științei sale în mediul sătesc. De altfel, și astăzi cultura populară continuă să fie cercetată, predominant, în mediul rural, lucrările de etnografie se întemeiază pe cultura și arta țărănească, iar etnografia clasei noastre muncitoare își așteaptă teoreticianul și cercetătorul specializat. În domeniul folclorului s-au făcut, este drept, unii pași în acest sens. Nici seria de termeni și expresii ca : popor, popular, cultură populară, tradiție, tradițional, cultură, tradițională, constituind conceptele de bază cu care operează în mod curent etnograful și disciplina pe care o slujește nu au primit încă o definiție satisfăcătoare. Sub acest raport, etapa și strădaniile depuse de Romulus Vuia pentru a fundamenta o etnografie a poporului român constituie o treaptă și un îndemn pentru a le continua și dezvolta.

Să ne oprim, în această ordine de idei, măcar în treacăt, asupra scopului cercetărilor de etnografie, așa cum îl formula Romulus Vuia în lecția sa de deschidere. Pornind de la ideea că, în decursul istoriei sale, orice colectivitate umană și orice cultură, oricît de ermetice ar fi, vin în contact cu alte culturi, că orice cultură, printr-o serie a elementelor sale, aparține uneia sau mai multor regiuni culturale, că în cadrul acestor regiuni există fapte de civilizație comune, Romulus Vuia consideră că, în viziunea și concepția etnografiei moderne, scopul cercetării etnografice constă nu în „căutarea elementelor considerate ca pur naționale, ci dimpotrivă, cercetarea serioasă și obiectivă a civilizației rurale spre a afla elementele ei componente, atît cele autohtone, cît și cele străine, a urmări stratificările în timp și spațiu, precum și toate influențele venite din domeniul provinciilor culturale cu care poporul respectiv a fost în atingere în cursul veacurilor"[26].

Privite din acest punct de vedere, lucrările științifice ale lui Romulus Vuia, referitoare la cultura poporului român în diferitele sale aspecte, sînt o imagine elocventă. Vuia operează cu un impresionant material comparativ, iar trimiterile bibliografice abundă în toate textele. Romulus Vuia analizează și interpretează cultura tradițională a poporului român în contextul culturilor învecinate, carpato-balcanice și, în sens mai larg, în contextul culturilor europene, atît sub raport spațial, cît și în profunzime istorică. Nu este mai puțin adevărat că în tot acest efort de comparație și interpretare, preocuparea principală constă în a desprinde și sublinia acele elemente și note caracteristice care relevă specificul etnic al culturii noastre populare tradiționale.

Un punct de vedere, care rămîne valabil și astăzi, exprimat în lecția de deschidere privește raportul dintre tradiție și inovație. Dinamica dezvoltării și îmbogățirii culturii populare are, după R. Vuia, caracterul unui proces permanent. „Materialul civilizației populare este o țesătură ce se compune din elementele vechi, tradiționale, și adausurile

https://biblioteca-digitala.ro

zilnice. Sufletul etnic produce și astăzi, tradițiile actuale erau odată fapte ale prezentului, iar creațiile actuale vor fi tradițiile de mîine ce se adaugă ca sedimente la moștenirea din trecut"[27].

Nu putem poposi mai mult asupra acestei importante lucrări pe care o reprezintă lecția de deschidere a cursului de etnografie și folclor din 1926 de la universitatea clujeană. Încheind scurtele noastre considerații trebuie să accentuăm că, prin bogăția de informații pe care o cuprinde, prin conținutul de idei, dintre care multe sînt de o indiscutabilă actualitate, această lecție rămîne o sursă importantă, am putea spune un text de referință, pentru cei care-și desfășoară activitatea în domeniul etnografiei și folclorului, ca și pentru cei care se interesează de aceste discipline.

Activitatea științifică a lui Romulus Vuia s-a concretizat într-un important număr de lucrări, elaborate pe bază de cercetări directe pe teren, pe care le socotea drept sursă fundamentală de cunoaștere a culturii populare. Teritoriul pe care l-a străbătut în primele trei decenii ale activității sale a fost, mai ales, Transilvania și Banatul, cu frecvente reveniri în Hațeg și Pădureni, în Munții Apuseni și Țara Crișurilor, dar a explorat cu minuțiozitate și Maramureșul și Sălajul, Năsăudul și Mureșul, Valea Tîrnavelor și zona Albei, Țara Făgărașului și Mărginimea Sibiului. Și-a extins apoi cercetările în Bucovina, Moldova și Dobrogea, cu deosebire după ce s-a mutat la București și a preluat conducerea Secției de etnografie din cadrul Academiei R.S.România, iar ulterior aceeași secție a Institutului de Etnografie și Folclor (azi Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice).

După cum am mai menționat, consecvent crezului său privind unitatea domeniului etnografiei, Romulus Vuia a abordat teme atît din cultura materială, cît și din cultura spirituală. A elaborat lucrări și studii pe capitole etnografice (ocupații, așezări, port, obiceiuri, artă populară), dar și monografii de zone sau de sate. Metoda predominant folosită în prelucrarea, interpretarea și sistematizarea materialului a fost metoda tipologiei (tipuri, variante), subordonînd tipologiei forma și funcția. A fost, poate, cel mai consecvent promotor al tipologiei, creînd un veritabil curent în etnografia românească.

Capitolele etnografice cărora le-a consacrat însă cea mai mare parte a preocupărilor sale științifice au fost așezările (incluzînd aici gospodăria, curtea și casa) și ocupațiile. Lucrări ca *Satul românesc din Transilvania și Banat. Studiu antropogeografic și etnografic* (1945), *Le village roumain de Transylvanie et du Banat*, ca și alte studii consacrate așezărilor rămîn adevărate modele în domeniu. Din capitolul ocupațiilor ne-a lăsat lucrări ample referitoare la tipurile de păstorit la români, agricultura la români, precum și studii privind originea torsului (tocălia), a țesutului (împletitul cu bețe), vînătoarea și cursele țărănești ș.a.

Așezările umane sînt considerate ca fiind rezultatul unui important număr de factori, respectiv economic, istoric, etnic, geografic, politic, cu ponderi diferite în determinarea tipului de sat, iar tipul se stabilește în funcție de o serie de criterii precum planul satului, structura internă a acestuia, raportul dintre uliță și case, proprietatea (dacă se află în jurul casei sau este împărțită între sat și hotar), hotarul comunei cu sistemul de împărțire a acestuia, ocupația locuitorilor, poziția satului (pe înălțimi, terase, depresiuni), mărimea comunei, forma exterioară și aspectul tipic al satului, în sensul că există „o fizionomie tipică a satelor după forma lor, regiunea și originea etnică a locuitorilor lor" [28]. Pe baza acestor criterii

https://biblioteca-digitala.ro

sînt stabilite următoarele tipuri importante de sate : satul cu case izolate, satul răsfirat, satul de vale, satul îngrămădit, satul de-a lungul drumului, satul dreptunghiular, satul compact-adunat, satul circular și satul polip. Încercînd o cronologie a tipurilor de așezări și repartizarea lor în funcție de factorul etnic, Romulus Vuia trage concluzia că satul împrăștiat (cu case izolate) datează din sec. VI (epoca arhaică), iar tipurile de sat răsfirat, sat de vale, sat îngrămădit (prin evoluție naturală) s-au format în secolele VI-XII (epoca convieţuirii româno-slave). Toate alcătuiesc categoria *tipurilor naturale* și sînt caracteristice poporului român. Satul de-a lungul drumului datează din secolele XII — XIX, iar satul dreptunghiular s-a constituit în secolele XVIII — XIX. Ambele tipuri datează din epoca convieţuirii româno-maghiare-germane, alcătuind categoria *tipurilor normative-coloniale*, fiind caracteristice, mai ales, pentru grupurile etnice germane și pentru unguri. În așezări de tip normativ locuiește, evident, și populația românească, cu precizarea că la români acest tip de așezare s-a format sub acțiunea factorului politic-administrativ [29]. Menționăm că atît cronologia, cît și repartiția așezărilor în raport cu factorul etnic se bazează pe studiul satelor din Transilvania și Banat.

Romulus Vuia socotește capitolul așezărilor ca fiind de extremă importanță pentru dovedirea vechimii și permanenței poporului român, mai ales în perioadele pentru care nu există documente istorice suficiente, întrucît prin așezări „sîntem legați de pămîntul țării" [30], așezările, alături de port, ocupații, meșteșuguri și alte aspecte de cultură populară alcătuind „arhiva vie a poporului român, păstrată prin tradiție" [31]. Demonstrînd că așezările naturale sau endogene datează dinainte de sec. al XII-lea, Romulus Vuia spulberă teoria potrivit căreia românii au început a-și făuri așezări stabile abia din sec. al XIV-lea.

În ceea ce privește problema păstoritului, cercetările efectuate de Romulus Vuia și mai ales tipologia pe care o elaborează sînt de o importanță deosebită pentru elucidarea locului și rolului acestei ocupații în viața și istoria poporului român, a corelației dintre cele două ocupații de bază ale românilor — agricultura și creșterea vitelor — și, în general, pentru lămurirea profilului și caracterului de specific etnic al culturii poporului român. Cercetările sale au arătat că, la români, formele și tipurile de păstorit legat de agricultură nu numai că „reprezintă numărul cel mai mare din scara tipurilor de păstorit (din 12 tipuri și variante ale păstoritului șapte sînt în strînsă legătură cu agricultura), dar și că acestea au totodată și aria cea mai întinsă și numărul cel mai mare de populație (care practică aceste forme) din toate tipurile de păstorit" [32]. Această constatare și concluzie infirmă total opiniile care s-au vehiculat în legătură cu practicarea de către români a păstoritului nomad și cu ideea masivelor deplasări de populație determinate de nomadismul pastoral. Chiar și în cadrul transhumanței (munte — șes — luncă) se deplasau foarte puțini locuitori, marea majoritate a populației rămînînd pe loc, în așezări stabile și ocupîndu-se cu agricultura și alte îndeletniciri domestice.

Deși despre agricultură nu ne-au rămas lucrări de amploarea celor consacrate așezărilor sau păstoritului, R. Vuia nu a neglijat această străveche ocupație a poporului român. Pe lîngă studiile speciale despre agricultura la români sau despre obiceiurile agrare ale românilor, ne-au rămas, în lucrările sale, numeroase referiri la această ocupație, la uneltele și tehnicile de cultivare a pămîntului, la structuri de gospodării și construc-

https://biblioteca-digitala.ro

ţii legate de agricultură, la toponimie şi terminologie agrară. În contextul preocupărilor sale în acest domeniu, R. Vuia a acordat o atenţie specială agriculturii în terase (a culturilor pe înălţimi), pentru marea ei răspîndire în zona muntoasă şi pentru vechimea ei [33]. Agricultura în terase reprezintă un important document cu privire la viaţa şi locuirea de către români a teritoriului lor strămoşesc.

Nu putem încheia aceste scurte referiri la opera ştiinţifică a lui Romulus Vuia fără a aminti măcar preocupările sale de artă populară. R. Vuia a manifestat un interes permanent şi accentuat pentru creaţia artistică populară. Acest interes a fost prezent nu numai în cadrul preocupărilor pentru realizarea colecţiei Muzeului Etnografic al Transilvaniei, colecţie cu adevărat excepţională, sau pentru cunoaşterea şi afirmarea ca atare a valorii creaţiei artistice populare, ci şi pentru păstrarea şi valorificarea artei populare româneşti, cu deosebire a portului, direcţie în care Romulus Vuia a desfăşurat o activitate intensă. El a studiat numeroase aspecte ale artei populare şi ne-a lăsat lucrări valoroase despre portul din Haţeg şi regiunea Pădurenilor, despre covoarele româneşti, iar în lucrările despre casă, construcţii gospodăreşti şi unelte de muncă ne-a lăsat aprecieri de mare sensibilitate şi înţelegere privitoare la arhitectură şi arta lemnului. Preţuind calităţile artei populare, Romulus Vuia a exprimat în chip deosebit de plastic ideea pantonomiei ei. „Arta populară, spunea R. Vuia, prin elementele decorative, penetrează aproape în toate capitolele etnografiei. Am putea spune că ea este ca sîngele în corpul omenesc, care nu este un organ sau un mădular aparte, dar penetrează şi dă viaţă tuturor organelor şi tuturor mădularelor" [34].

De-a lungul carierei şi activităţii sale, ca profesor universitar şi director de muzeu iar, mai tîrziu, ca şef al sectorului de etnografie de pe lîngă Academia R.S. România, Romulus Vuia a participat la numeroase reuniuni ştiinţifice şi congrese internaţionale de antropologie, etnologie sau de artă populară, organizate în diferite capitale europene, a prezentat comunicări despre cultura şi arta populară românească, impunîndu-se ca un om de ştiinţă de înaltă ţinută, reprezentînd cu demnitate şi competenţă etnografia românească. Datorită prestigiului său, a fost ales într-o serie de societăţi şi asociaţii ştiinţifice din ţară şi de peste hotare. În perioada dintre cele două războaie, şi-a închinat întreaga putere de muncă afirmării şi consolidării etnografiei, atît în plan didactic, al formării cadrelor, cît şi în plan muzeografic, al colecţionării şi conservării valorilor culturii naţionale. Ca profesor, chiar dacă n-a fost întemeietor de şcoală, a contribuit la formarea unor cadre de etnografi ca Ion Chelcea, Gheorghe Pavelescu, Lucia Apolzan, Teodor Onişor — ca să dăm cîteva exemple —, care s-au afirmat ca specialişti valoroşi în etnografia şi muzeografia românească.

Ca profesor, Romulus Vuia ne-a lăsat o amplă şi substanţială sinteză asupra celor mai importante şcoli şi teorii etnografice care s-au succedat de-a lungul vremii în Europa şi în România, afirmîndu-şi, în final, propria sa poziţie teoretică şi metodologică; lucrarea se dovedeşte a fi şi astăzi o importantă sursă de documentare ştiinţifică.

Ca cercetător, Romulus Vuia a elaborat lucrări ştiinţifice, reprezentînd veritabile opere de referinţă pentru cercetările etnografice actuale.

Ca muzeograf, Romulus Vuia a organizat şi a dat în circuitul cultural-educativ primul şi cel mai mare muzeu etnografic la timpul său —

https://biblioteca-digitala.ro

Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca — care continuă să dețină și astăzi un loc de prestigiu în rețeaua muzeelor noastre etnografice.

Făcînd această evocare a personalității lui Romulus Vuia, prilejuită de aniversarea centenarului nașterii sale, am dori ca ea să nu rămînă doar un gest de bine meritată cinstire a unui mare etnograf, creatorul de fapt al etnografiei românești ca disciplină științifică, ci să constituie și un îndemn pentru a lărgi și diversifica acțiunile menite să fixeze și să consolideze locul său în istoria etnografiei și a muzeografiei etnografice românești.

NOTE

[1] Romulus Vuia, *Studii și cercetări de etnografie și folclor*, II, București, Editura Minerva, 1980. Notă asupra ediției, p. 5.

[2] Teodor Onișor, unul din colaboratorii apropiați ai profesorului R. Vuia, a publicat în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964", apărut în 1966, p. 269—306, un amplu studiu, în care sînt prezentate pe larg aspecte din viața și activitatea științifică, didactică și muzeografică ale lui R. Vuia. Unele date le-am folosit și noi în realizarea acestei lucrări. Pentru alte informații relevante în această problemă, a se vedea și *Prefața* semnată de Mihai Pop la vol. Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*, I, p. V — VII.

[3] *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979, p. 277.

[4] Ni se pare interesant să notăm aici, pentru a surprinde crezul etnografic al profesorului R. Vuia, faptul că el a renunțat la planul de a participa la o expediție în Noua Guinee, pentru care se pregătise minuțios, împreună cu alți colegi ai săi de la Museum für Völkerkunde. Asemenea lui George Vîlsan, Romulus Vuia considera că sarcinile în domeniul etnografiei poporului român sînt așa de numeroase și de presante încît impuneau renunțarea la orice alte proiecte de explorare în diferite regiuni ale lumii, oricît de ispititoare ar fi fost aceste proiecte. Sîntem înclinați să considerăm că această atitudine a lui R. Vuia se înscrie pe linia tradiției patriotice cultivate în sînul familiei sale și în contextul elanului patriotic al majorității intelectualității transilvănene din această epocă.

[5] După stabilirea la București, Romulus Vuia a deținut o serie de funcții și responsabilități ca șef de sector la Academia R. S. România, membru în Comisia pentru studiul formării limbii și a poporului român ș. a.

[6] Teodor Onișor, *Romulus Vuia*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", Cluj-Napoca, 1966, p. 271.

[7] Unii dintre elevii lui R. Vuia, aflați sub influența acestei importante contribuții științifice, susțineau, încă în deceniul al patrulea al secolului nostru, necesitatea de a se pune „problema unității noastre etnografice sub forma unui *Atlas etnografic român*. Vezi Ion Chelcea, *Muzeul etnografic al Ardealului — Cluj, cu ocazia reorganizării și inaugurării sale din iunie 1937*, Cluj, p. 11.

[8] Ion Chelcea, *op. cit.*, p. 5.

[9] Apud Ion Chelcea, *op. cit.*, p. 7.

[10] În studiul la care ne-am mai referit, T. Onișor publică lista bibliografică a lucrărilor lui Romulus Vuia, precum și a scrierilor despre viața, operele și instituțiile create de el, însumînd 123 de titluri.

[11] Din această ediție au apărut, pînă în prezent, două volume: primul în 1975, al doilea în 1980.

[12] Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*, I, 1975, p. 3.

[13] De fapt, dezbaterile și controversele nu s-au încheiat nici în prezent, cu deosebire la raportul dintre etnografie și etnologie, la ierarhia dintre ele.

[14] Romulus Vuia, *op. cit.* Mihai Pop, *Prefață*, p. XI.

[15] Romulus Vuia, *op. cit.*, I, p. 27.

[16] *Ethnologie Générale*, sous la direction de Jean Poirier, Encyclopédie de la Pléiade, 1968.

[17] Romulus Vulcănescu (coordonator științific), *Introducere în etnologie*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 19.

[18] Petru Ursache, *Eseuri etnologice*, Editura Cartea Românească, 1986, p. 14—15.

[19] Petru Ursache, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

[20] Nu credem că, de pildă, geografia sau demografia simt nevoia de a găsi, neapărat, o altă disciplină, o „logie" care să le permită saltul de la înregistrarea și descrierea faptelor la interpretarea și sinteza lor, precum și la formularea de legi.

[21] Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, București, Ed. Minerva, 1985, p. 30.

[22] R. Vuia, *op. cit.*, I, p. 28.

[23] *Ibidem*, p. 31.

[24] *Ibidem*, p. 37—38.

[25] *Ibidem*, p. 34.

[26] *Ibidem*, p. 35.

[27] *Ibidem*, p. 36.

[28] *Ibidem*, p. 162.

[29] *Ibidem*, p. 358.

[30] *Ibidem*, p. 39.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*, p. 66.

[33] *Ibidem*, p. 62.

[34] *Ibidem*, II, p. 395.

ROMULUS VUIA — FONDATEUR DE L'ETNHOGRAPHIE ROUMAINE COMME DISCIPLINE INDÉPENDANTE

Résumé

L'anniversaire du centenaire de la naissance de l'ethnographe Romulua Vuia offre une bonne occasion pour réactualiser dans la conscience des spécialistes de nos jours, l'image d'un éminent homme de science roumain, dont le nom est indissolublement lié à la constitution, le développment et l'affirmation de l'ethnographie roumaine comme discipline autonome.

Premier professeur d'ethnographie dans l'enseignement universitaire roumain, directeur du premier musée ethnographique (comme institution conçue, projetée et réalisée exclusivement sur matériel ethnographique sous rapport de la diversité des objets et de ses buts scientifiques et culturels-éducatifs), premier scientifique de notre pays qui aborda la recherche ethnographique ayant une conception et des méthodes propres et spécifiques au domaine, Romulus Vuia fut plus de cinq décennies au premier plan de l'activité ethnographique de notre pays, s'y consacrant avec dévouement et compétence.

L'étude que nous consacrons au prestigieux savant roumain, essaye une analyse et une évalution de l'œuvre de R. Vuia en tant que professeur, chercheur scientifique et muséologue, étant une importante contribution à la connaissance du peuple roumain et de sa culture, à l'affirmation de l'ethnographie roumaine sur le plan européen et universel. Dans ce contexte, l'initiative de publier l'œuvre scientifique de Romulus Vuia peut être considérée comme un acte de haute estime envers le fondateur de l'ethnographie roumaine, un acte qui met dans le circuit de la connaissance scientifique un matériel ethnographique original, d'une grande valeur historique et documentaire.

https://biblioteca-digitala.ro

MIORIȚA CA INSTITUIRE VALORICĂ ȘI FORMĂ DE VIAȚĂ

— „LUMEA MIORITICĂ" ÎN PERSPECTIVA FILOZOFIEI CULTURII —

(I)

ALEXANDRU BOBOC

1. „Baladă populară", „poezie folclorică", „poezie a naturii", „ecou al mișcărilor de transhumanță" (O. Densusianu), „un motiv ... menit să ne ducă în însăși inima creațiunii noastre populare" (D. Caracostea), expresia „orizontului" specific („spațiul mioritic") al culturii românești (L. Blaga), „forma aleasă" a unui mesaj „de severă și senină demnitate umană" (A. Fochi), *Miorița* reprezintă pentru noi (așa cum se spunea încă la descoperirea ei) „cea mai frumoasă epopee păstorească din lume" (Alecu Russo către V. Alecsandri), „creație folclorică încă vie", „capodoperă a geniului popular" (M. Eliade) și peste toate „un lucru atît de sfînt și emoționant"... (J. Michelet). Și... despre un asemenea „lucru" nu va fi niciodată de prisos să se scrie! Căci, observa A. Fochi, *Miorița* a intrat în conștiința generațiilor „ca o piesă ce exprimă umanismul profund al poporului... Clasic, în accepția cea mai profundă și autentică a termenului, *acest poem* (subl. n.) reprezintă una din contribuțiile cele mai strălucite ale poporului nostru la cultura umanității și poate sta alături de cele mai alese creații ale spiritului omenesc. Este însăși arta, în solemna și grava perspectivă a veșniciei: «Fluieraș de fag,/Ce cîntă cu drag;/Fluieraș de soc,/Ce cîntă cu foc;/Fluieraș de os,/ce cîntă duios» ..." [1].

Fără a intenționa aci o exegeză asupra *Mioriței*, dar luînd ca punct de plecare cercetările de folclor, ale istoriei literare și (puține cîte sînt!) ale istoriei și filozofiei culturii [2], vom încerca să privim capodopera literaturii noastre populare ca *operă de artă* pur și simplu. Căci pentru a fi devenit un veritabil eveniment cultural, înainte de „excepționalul destin" pe care-l are în cultura română modernă (întrunind „adeziunea" întregului popor în așa măsură încît „nu se poate concepe o istorie a culturii românești fără o exegeză a acestei solidarități" [3]), *Miorița* trebuia să fi derulat în forma operei, prin forma-baladă (cu variantele ei în raport cu o „Urballade", de care vorbește G. Călinescu), o instituire a geniului creator, o instituire valorică, cu acțiune permanentă în remodelarea spiritualității românești. Prin aceasta, balada aduce în comprehensiunea omului modern al istoriei noastre o „lume" care, într-o formulă nimerită, s-a numit „lumea mioritică", semnificînd întreaga istorie a autoafirmării, a împlinirii umane în spațiul culturii române, universul acesteia, dar din punctul ei (al „lumii mioritice") de vedere! Parafrazăm astfel formula lui Leibniz cu privire la „monadă" (unitatea de structură a universului,

https://biblioteca-digitala.ro

„substanța simplă") : fiecare „monadă" reprezintă „universul" din punctul ei de vedere ; „orice stare prezentă a unei substanțe simple este, în chip natural, o urmare a stării sale precedente, așa încît *prezentul ei cuprinde în sine viitorul*" [4].

În sensul celor spuse, problemele „originii", ale resurselor „locale" ale „motivului mioritic", precum și semnificația lui pentru spiritualitatea și „destinul" culturii românești, pentru „specificul național", etosul popular ș.a., pot căpăta, credem, un plus de inteligibilitate și resemnificare dacă privim *Miorița* ca operă literară într-o perspectivă filozofică centrată de ideea că lumea operelor de artă (și a creațiilor umane, în genere, tot ceea ce se înscrie sub specia „sensului și a valorii") este „lumea" în „diferența ontologică". Aceasta nu este însă nici singura „lume posibilă", nici nu se poate despărți de lumea istorică în care s-a ivit în urma unui act de instituire, de creație umană. „Sursele", atît ale „motivului", cît și ale configurării prezintă importanță teoretico-interpretativă, dar nu neapărat și estetico-valorică. Căci „autorul" și lumea de la care se pornește nu intră în operă, ci doar sînt „chemate", vizate prin semnificațiile (umane) ale „lumii" din operă, ale universului unei anumite realizări valorice (o operă de artă).

În spațiul operei domnește o altă modalitate a identității și identificării : nu prin surse empirice, ci prin motivații valorice în care omul e prezent nu ca atare (persoana X), ci ca tip-ideal, ca umanitate.

Într-o referire lapidară la *Miorița* [5], s-ar putea spune, preliminar, de pildă, următoarele despre locul, momentul și personajele acțiunii : „undeva" — „cîndva", ce numai sugerează pentru noi spațiul „culturii carpatice" în vremurile imemorabile ale „începuturilor", ale personalizării într-o formă a muncii (și a obiectivării „forțelor esențiale umane") și ale așezării existențiale ; „Ciobanul mioritic" semnifică un mod de a fi uman și numai ca personaj (printr-un anumit comportament) devine reprezentativ pentru un anumit tip de indivizi-persoane angajați într-o anumită îndeletnicire. El („ciobanul mioritic") nu este *un anumit* cioban, așa cum genul „om" nu este un anumit individ-persoană, nici nu există printre persoanele empirice, reale.

Are loc aici un proces complex de metaforizare (ne aflăm în limbajul poetic), simbolizare și mitificare, însoțit de unul, tot atît de complex, de interacțiune a simbolului, alegoriei și personificării. Figurile din text pun în prezență (în comprehensiune) textul, dar ele însele nu sînt text ! Numai astfel au sens personajele din „lumea mioritică". Povestirea (balada) devine forma (poetică) a ajungerii în prezență a „lumii" instituită prin creația poetică, „lume" care, față de un model real-posibil, se află totodată la distanță și în apropiere. Căci ontologic, „lumea mioritică" *este*, fără a exista efectiv într-un loc, și, fenomenologic, *vine* în raportul de apariție, pentru cel ce face lectura, numai „chemată" de figurile poetice, de stil, ale textului. Deși fără acestea rămîne mută, nu spune nimic, ea are însă un statut temeinic, fiind „lumea" dintr-o instituire valorică ce a luat forma operei.

Dar, pentru a face inteligibilă această perspectivă interpretativă, îndeosebi pentru a propune ideea unei coprezențe sui-generis — *Miorița* ca valoare (realizare valorică exemplară) și formă de viață —, intercalăm aci cîteva considerații de filozofia culturii, cu accent pe problematica ontologiei operei de artă în perspectivă fenomenologică și hermeneutică și totodată istorist-dialectică.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest context vor apărea, poate, într-o interacțiune semnificativă, în *forma-baladă*, mesajul (și purtătorul său), orizontul și stilul, spațiul și configurarea („formă și realitate"), „tipul de umanitate" (modelul uman), fondul etnic, etosul și mitul-poetic cu valoarea (și „forma") lui simbolică. Căci trebuie să ne întrebăm : nu cumva prin *Mioriția* (operă totală, *Mioriția*-simbol" în constelația variantelor ei) ca baladă (fie și „cîntec bătrînesc !") vine însăși structura „baladei"?

Dacă lucrurile stau astfel și, în plus, dacă acceptăm teza lui M. Eliade despre „o «adeziune» totală și spontană a poporului român la frumusețile poetice și la simbolismele, cu implicațiile lor rituale și speculative, ale baladei" [6], atunci trebuie să ajungem la încheierea că : fără a privi spiritualitatea românească exclusiv sub zodia „motivului mioritic", *Mioriția* are pentru configurația acesteia, și a culturii și istoriei noastre în genere, semnificația majoră de formă de viață, modalitate de intrare în ființă și personalizare. Este prezentă în „motivele", metaforale și miturile *Mioriței* căutarea unui înțeles (unui sens) al vieții, aflarea unui „loc" consubstanțial numai unui anumit tip uman.

Fără a fi numai un „spațiu mioritic" (L. Blaga), „spațiul" ce vine cu „lumea mioritică" are ceva inaugural, de mod a ceea ce începe să fie prin propria rațiune de sine, mod de autoinstituire a unui tip de umanitate pentru care ciobanul și spațiul ce-i aparține stau numai ca simbol. Este bine că o asemenea înțelegere se poate desprinde chiar din studii de folclor, nu vine ca „un adaos teoretico-filozofic". În acest sens, s-a evidențiat „o relație permanentă între statutul ciobanului și spațiul care îi aparține... spațiu la care nu poate să renunțe nici chiar...după moarte. Atașamentul față de *spațiul propriu* (subl. n.) înseamnă pentru el garanția vitalității categoriei din care face parte. Este un sentiment foarte puternic al celor ce știu că au trăit totdeauna pe locul pe care se află și nimic nu-i poate disloca de acolo" [7].

Un argument mai mult, deci, pentru *Mioriția* ca „formă de viață". Dar, cu aceasta chiar intrăm în filozofie ! Ne aflăm pe calea către „lumea" din „lumea *Mioriței*", către „lumea mioritică", o lume care, deși a imaginilor mirifice, este cu totul autentică, este forma-poetică (forma-baladă) componentă a procesului complex de personalizare a unei spiritualități și a unei culturi : cultura română la vîrsta începuturilor inaugurale.

2. Privită sub specia valorii și a semnificației ei culturale, opera literară (și opera de artă în genere) angajează un demers interpretativ numai în funcție de o înțelegere modernă a omului și a creației umane. Studiul (filozofico-antropologic și ontologic) al acestora precede și condiționează orice teorie a operei, întrucît aceasta din urmă nu trimite pur și simplu la o „realitate" dată în sine ci se situează în mod intențional în orizontul umanului, în „lumea omului". „Originea" operei nu trebuie, de aceea, echivalată cu un început temporar, cumva în ceea ce s-a numit „calendarul istoric", ci în omul demiurg, în procesul complex de afirmare a forțelor creatoare prin care, deși condiționat istoricește, omul își asumă responsabilitatea integrării prin instituire valorică în „mediul ambiant", transformă acest mediu în „sfera a umanului".

Creația culturală este astfel creație umană în libertate, fiindu-i structurale *instituirea* (finalizarea obiectivării actului creator într-o operă, acțiune, într-un mod de comportament ș.a.), *valoarea* (în fond, apartenența prin *originaritate* la ceea ce este valabil, nu la ceea ce este pur și simplu) și *stilul* (*originalitatea*, caracterul exemplar ce diferențiază „pro-

https://biblioteca-digitala.ro

dusele culturale" unele de altele). Probabil de aceea s-a spus că „procedarea creatorului este o îndepărtare de realitate—o derealizare...el nu are trebuință de ceva real decît ca termen mijlocitor în care să poată apărea irealul", ceea ce „nu duce la o îndepărtare de viața reală, ci dimpotrivă" [8]. Tocmai pentru a sublinia exemplaritatea «de-realizării» (de care vorbea N. Hartmann) i s-a asociat creației ineditul: în actul creator este vorba de „creație în sensul cel mai inedit", de „ceea ce s-a inventat fără să fi existat un model", de „un început voit" [9], adică intenționat, pus ca finalitate intrinsecă în conceperea și acțiunea creatorului.

Este adevărat însă că, deși „virtutea creatoare a omului devine actuală pretutindeni în viața practică", „puterea sa de creație" începe „abia acolo unde nu mai este vorba de creație a ceva real, ci numai de readucerea în apariție. Forma estetică a creației în om este superioară tuturor celorlalte forme de creație, prin aceea că ea nu are nevoie să realizeze ceea ce creează în viziune" [10]. Specificul „formei estetice" este dat, în fond, de legarea ei de operă: ceea ce „creează în viziune" situează laolaltă prin operă creatorul și creația. Căci „creația artistică este de fapt intențională. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei" [11], a unei „lumi" alta decît cea de la care se pornește existențial.

În alți termeni, creația unei opere prezintă ceva din ineditul începuturilor în sensul de „timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor»", de care vorbea Eliade caracterizînd mitul: acesta este întotdeauna „povestea unei «faceri»: ni se povestește cum ceva a fost produs, a început să *fie*": căci „mitul nu vorbește decît despre ceea ce s-a întîmplat *realmente*, despre ceea ce s-a întîmplat pe deplin", personajele mitice—„ființe supranaturale"—fiind cunoscute „mai ales prin ceea ce au făcut în timpul prestigios al «începuturilor»": „în fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului" și, prin aceasta, orice mit „*fundamentează* cu adevărat lumea și o face așa cum arată astăzi" [12]. Mai mult, „din faptul că mitul povestește așa-zisele *gesta* ale ființelor supranaturale și manifestarea puterilor lor sacre, el devine modelul exemplar al tuturor activităților omenești semnificative" [13].

Mutatis mutandis, producerea unei opere este, cumva, o „facere", ceva care începe să fie cu adevărat, „pe deplin", „model" al „activităților omenești semnificative". În fond, departe de a fi o simplă copie a ceva dat, instituirea prin operă se înfățișează ca o alternativă la ceea ce este tocmai întrucît, într-o modelare semnificativă, pune o „lume" ce ființează numai prin sensul și valoarea ei (a operei), nu și prin ceea ce pune „produsul" printre lucruri, „realul" ca „termen mijlocitor în care să poată apărea irealul" (N. Hartmann). Așa cum s-a observat, „a crea o operă înseamnă a aduce mai departe lucrarea de organizare finală a naturii": în același timp, însă, orice operă este „un obiect cu totul nou în natură, pe care natura nu l-ar fi putut produce singură"; „suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, de proveniență pur umană, tehnosfera" [14].

Ca „produs finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un element calitativ nou", opera „are o viață a ei" nu pentru că ar produce „un model superior și extern", ci pentru că „se dirijează după un scop ales de creator" [15]. N. Hartmann considera opera de artă ca „obiectivație", adică „proiectarea unui obiect spiritual în planul obiectivelor", și vorbea de „un raport cu trei termeni":

https://biblioteca-digitala.ro

„În opera ca atare, materia modelată și conținutul spiritual sînt legate împreună prin modelarea celei dintîi... dar sînt legate... numai pentru spiritul viu": „în realitate, spiritul viu... intervine de două ori. Căci modelarea materiei și înzestrarea ei cu un conținut spiritual sînt și ele deja acțiuni ale unui spirit viu, și anume acțiunile lui originare, creatoare. Numai că sînt acțiunile unui alt spirit decît cel care receptează și recunoaște" și, de aceea, trebuie „să mai încorporăm într-însa și funcția spiritului creator. Astfel raportul ajunge să aibă patru termeni" [16].

Opera pune o „lume" prin care înțelegerea umană scrutează în existența lumii, a proceselor devenirii obiective. Punerea unei „lumi" înseamnă inserția unui orizont intențional, deosebit radical de orice orizont real întrucît se închide numai valoric, nu prin limitele privirii efective a unei persoane. „Lumea" este una deschisă, o ieșire din orizontul și timpul concret și o punere a acestora în forme ale universalității: intenționalitate și temporalitate, intenționalitate și valoare. Acestea vin o dată cu opera creată, dar ele însele nu sînt create, ci sînt, prin modul exemplar de a fi al omului-demiurg, un mod în firea lucrurilor, fără consacrare transcendentă (prin sacru).

Cu opera ca „instituire teleologică" (G. Lukács), de fapt instituire valorică, se împlinește (nu se ocupă!) „locul", forma instituiririi, personalizarea (nu personificarea!), intrarea în timp prin învingerea superficialității și a marginalității, prin depășirea înstrăinării (a pierderii de sine) și obiectivarea „forțelor esențiale umane" (K. Marx). Aci rolul muncii, înțeleasă ca „modelul" practicii sociale, constă „din instituiri teleologice care în fiecare caz în parte pun în mișcare lanțuri cauzale" și determină o „decizie opțională" a individului-persoană [17]. Căci numai acesta posedă modul producerii, se particularizează ca singura ființă în stare să păstreze „distanță", să realizeze „apropiere și distanțare". Așa cum preciza un mare antropolog, „tocmai în proprietatea distanțării de lumea interioară și exterioară se vede pe deplin deosebirea dintre om și animal. Omul are distanță faptică, este capabil de a dobîndi o asemenea distanțare de fenomene" [18]. Între lume și om — sublinia Ralea — „e un raport de identitate, fiindcă nimic nu există din această lume care să nu fie construit de om. Ceea ce nu e construcție e natură, dar și aceasta e comprehensibilă": chiar timpul, cu multiplele lui perspective, „e cu siguranță o inovație umană" [19].

Incontestabil, cu omul vine și o punere (și o dispunere) a timpului, o luare în stăpînire a acestuia, prin modalitățile creației, acțiunii și cunoașterii, însă în forma instituirii (valorice) prin opere. Întrucît orice instituire este condiționată concret-istoric, rămînînd însă instituire (autoinstituire, la origine), ea angajează totodată planul *valoric* și planul *temporal:* ea este timp (nu în timp!) pentru că omul creator se autoinstituie în timp, prin operele și faptele sale el punînd o altă ordine, a sa (umană, socială) în matca timpului, modelînd „timpul" în timpuri (social, istoric, al creației ș.a.) și punînd astfel temeiuri pentru cuprinderea timpului ca temporalitate, a istoriei ca istoricitate, a lumii ca mundaneitate ș.a., adică gîndirea prin ceea ce s-a numit „diferența ontologică".

Este tema de bază a unei ontologii a umanului (și a operei), punct de plecare pentru înțelegerea fenomenului uman exemplar, a unității dinamice dintre situarea omului concret în mod expres și intenționat în timp și ieșirea din timp ce urmează ecestei situări prin instituire valorică și personalizare. Poate de aceea, s-a considerat că întrebarea „Ce este

https://biblioteca-digitala.ro

omul?" nu constituie doar o temă de „antropologie filozofică", ci „un laitmotiv cu multiple variații al gîndirii accidentale".

Răspunsul la această întrebare s-a concretizat în cugetarea modernă de la Kant, Hegel și Marx încoace în concepția omului-creator. Și, fără îndoială, „marile epoci creatoare" (R. Rolland) din istoria culturii, marile opere și înfăptuiri pot fi înțelese numai din unghiul de vedere al tipului de om și al realizării unei „raportări la lume" a acestuia în/și prin intermediul operei de artă. Căci arta este „posibilitatea fundamentală a omului de a-și făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume și a-și «rosti» această raportare"; „dificultatea constă în a înțelege ceea ce a fost rostit și arta acestei rostiri" [20]. Se impune aci demersul hermeneutic al lui Dilthey, al cărui „scop ultim" este „de a-l înțelege pe autor mai bine decît s-a înțeles el însuși" [21].

De fapt, într-o interpretare „nu este vorba de capricii personale, ci de a nimeri în apropierea a ceea ce este gîndit (in die Nähe des Gedachtes), de a ne îndrepta într-acolo. Căci esențialul nu-mi pare a-l constitui ceea ce avem noi să spunem despre aceasta, ci ceea ce ni se adresează din această gîndire, ceea ce a rămas viu în ea, în așa fel încît să ne raportăm la ea corespunzător exigențelor ei" : nu e greu de observat că „orice lectură constituie, înainte de toate, ceva în genul unei regăsiri a gîndurilor proprii, adică autorul însuși ne stimulează să preferăm propriile noastre gînduri conținutului de fapt la care ele se referă. De altfel, nu este atît de simplu să-l ascultăm pe autorul însuși, deoarece ne auzim mai întîi pe noi înșine, fie aceasta chiar și numai la îndemnurile autorului. Ca să ne dezbărăm de propriile noastre capricii și tîlcuri și să-l lăsăm pe autorul însuși să vorbească, este nevoie astfel de o încordare deosebită" [22].

Trebuie să spunem astfel că în textul unui autor „nu trebuie să distingem numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși îi este încredințat, ceea ce în spusa lui îi este împărtășit, nouă însă nu... căci în orice text sînt de auzit precursorii (textele mai timpurii) și urmașii ce deja anticipează. De aceea și durează atît de mult pînă ce putem citi efectiv un autor", încercînd, de fapt, „să descoperim ceea ce și autorului îi era ascuns" [23].

O înțelegere a operei de artă presupune astfel un demers conjugat : fenomenologico-hermeneutic și ontologic; aceasta însă pe temeiul conceperii artei ca un limbaj, mai exact ca o „rostire" în care trebuie să delimităm exact următoarele nivele : „ceea ce a fost rostit", „arta acelei rostiri" și comprehensiunea „rostirii" prin care să se ajungă „dincolo de ceea ce a fost rostit". De unde și utilitatea unor concepte fenomenologice ca : *situație*, *reluare*, *distanțare*, *apropiere*. Este ceea ce autorul citat mai sus numește înaintare „de fiecare dată în doi pași", denumiți adecvat prin termenii de *expunere* (Auslegung) și *interpretare* (Deutung) : în primul rînd are loc „demontarea structurii interne" a povestirii (în genere a operei), pentru „a face vizibil modul în care se înlănțuiesc componentele ei", apoi se trece la răspunsul la întrebarea despre „semnificația operei literare", într-o „a doua parte a analizei" pe care o numim interpretare și care e menită „să ne transpună în dimensiunea *apropierii* (Nähe) din care s-a ivit acea operă" [24].

Într-o asemenea „interpretare filozofică" o operă este recunoscută ca atare numai cu condiția „venirii" prin ea a structurii unei anumite modalități de creație : printr-un roman „vine" structura „romanului", printr-un tablou—structura „tabloului" ș.a. De unde și nevoia de a ne

https://biblioteca-digitala.ro

ridica la „tipul de apropiere" care „se manifestă" într-o operă. Căci opera e ceva cu totul nou, care nu a existat înainte; este ceea ce s-a numit „fiinţarea artistică", exemplară în contextul tuturor formelor fiinţării, întrucît operele de artă „sînt întotdeauna inaugurale, deschizătoare de perspective", prin arta unei epoci exprimîndu-se „treapta pe care a atins-o umanitatea la un anumit moment" [25].

„Tipul de apropiere" înseamnă astfel situarea (prin interpretarea) dincolo de „evenimentele întîmplătoare", de trăiri personale ş.a. în orizontul ce aduce laolaltă general-umanul („omenescul") şi existenţa istorică determinată, relevînd sensul („fondul") acesteia din urmă. În alţi termeni, numai detaşîndu-ne de noi înşine, „ne apropiem" cu adevărat de noi, aflînd totodată „locul unei opere, fiinţa operei dintr-o anumită operă de artă". De fapt, totul trimite la om şi modalităţile lui de a fi, prin instituire, producere, muncă şi creaţie, adică prin instalarea în rolul de subiect.

„Apropierea" însăşi se măsoară după gradul „dispunerii" de ceea ce există: nu este o „structură în operă", existentă ca atare, ci numai o „prezenţă". Autorul este lăsat, prin operă, să vorbească „dinăuntrul apropierii", al cărei statut presupune gîndirea (demersul interpretativ) prin „diferenţa ontologică", de care vorbeşte, în continuarea unei tradiţii aristotelice, filozoful M. Heidegger: «Fiinţa» (Sein) nu poate să fie conceptualizată ca *fiind* (als Seiendes); punerea fiinţei fiindului (Sein von Seienden) şi explicarea fiinţei constituie sarcina ontologiei" [26].

Numai prin înţelegerea operei sub unghiul de vedere al „diferenţei ontologice" (între „fiinţă şi „fiind", a fi şi a fi într-un fel) şi „apropierea" (respectiv, „tipul de apropiere", neconfigurat „obiectual") îşi vădeşte consubstanţialitatea cu timpul ca „temporalitate" (forma universalităţii), prin aceasta opera fiind purtată spre fenomene şi totodată rămînînd un „fenomen": o fiinţare exemplară, unicat în sensul fenomenologic (nu un fenomen empiric), propunîndu-se nu prin ceea ce este ca fiinţare concretă (un roman, un tablou ş.a.), ci prin ireal, prin „lumea" din „lumea operei", rezultat al unei instituiri (act de creaţie), nu prin lumea de la care s-a pornit „cîndva" (timpul netemporalizat, în „calenduarl istoric", dar nu exact într-un cadru evenimenţial concret).

Prin operă, arta realizează ceea ce fenomenologii numesc „o raportare la lume" *(Weltbezung)* şi tocmai de aceea pare o „repetare". În fond, însă, în operă „fenomenele" se anunţă („se arată") pe sine, nu altceva, exterior operei şi, ca urmare, nu există aci început şi sfîrşit decît pentru lectură, nu pentru fiinţa operei (care iese din timpul evenimenţial, dispunînd creativ timpul ca timp al valorizării şi umanizării). Cu orice „sfîrşit" ne aflăm, cumva, la început, în sensul de „începuturi inaugurale", originare ce ţin de intrarea în fiinţă (în prezenţă) a unei opere prin actul creaţiei, act pentru care, însă, are importanţă „alegerea unui început", şi aceasta înainte de „a fi prea tîrziu". E vorba de şansa pe care o are un creator de a nimeri, prin raportarea sa la lume, într-o „rostire" valorică, semnificativă prin sinele operei, nu prin recăderea în starea de „raportare la lume". O „lume" este *prin* operă şi alta—în raportarea la lume: prima *este* (în sine), cea de a doua există (efectiv).

Deosebirea este între „lumea din operă" şi lumea la care ea trimite (sau de care ne amintim prin operă). Deosebirea nu justifică „copia", ci „reluarea identicului" (Wiederkehr des Gleichen", de care vorbea Nie-

https://biblioteca-digitala.ro

tzsche, într-un plan al istoriei culturii), punerea lumii în diferența dintre *a fi* și *a exista* (real). Căci opera de artă aduce lumea în „diferența ontologică" din punctul de vedere nu a ceea ce este efectiv, ci a ceea ce este valoric, al perspectivei, potențării modalităților de progres istorice-cultural și uman. Poate de aceea hermeneutica ieșită din fenomenologie consideră arta drept „un limbaj care nu numai că nu desemnează pur și simplu lucruri și situații, ca de obicei, ci exprimă modalitatea dominantă de raportare la lume (Weltbezung) a omului. Într-un anumit sens, putem spune că arta este o scriere hieroglifică care, pentru a deveni inteligibilă, trebuie „tălmăcită", pentru aceasta fiind adecvat termenul de „apropiere", care nu are nimic comun cu „situarea în spațiu" a lucrurilor și distanța dintre ele, ci „trimite la *acel temei*, niciodată cuantificabil, al raportării omului la lume, temei ce caracterizează o anumită epocă" [27].

Este „temeiul" punerii în prezență a lumii prin „lumea din opera de artă", într-o „reluare" (esențială, semnificativă) ce nu repetă, nu copiază, ci constituie o perspectivă (umană, un „orizont intențional") asupra lumii, perspectivă în care, prin comprehensiunea omului, acționează asupra modului de a fi și a lumii acestuia. Căci arta trimite la „situație", la concret dar numai prin „concretul" ei, prin planul semnificativ al operei. Abia prin aceasta trăitul nemijlocit devine „al nostru". Din complexul „lumi posibile" — „lumi reale" intră în realizare „cea mai bună dintre lumile posibile" (formula lui Leibniz), adică înțelesul adînc al lumii de către un autor, dar nu ca transpunere a unui model dat, ci într-o modelare semnificativă, într-o instituire valorică ce dă nu „o lume" pur și simplu, cu „lumea" într-o anumită perspectivă.

De aceea, „timpul lumii" (din operă) nu repetă timpul unei anumite lumi, ci prinde doar timpul ca atare, formă a universalității, timpul-temporalitate care, valoric, iese din cronologie prin ceea ce Platon (în dialogul „Timaios") numea „tabloul aionic", „aion" putîndu-se traduce în limbaj modern prin „eternitate" [28]. Creația în artă implică astfel fenomenul „platonismului fără Platon", adică al aducerii la paradigmă, ca și în știința modernă a naturii. Căci în ambele cazuri e necesară explicarea (și comprehensiunea) prin valabilitate și valoare, prin „etern" (ca „etern-uman", cum se spune adesea), ca atare prin „eidos", „«forma» a ceea ce este identic" (das Gleichen), „în sine însuși totdeauna același, netrecător" [29].

Și în știință și în artă, în creație în genere, se operează cu un concept de „lume" integrat în modalitatea platonismului, în care omul-demiurg (creatorul) deține poziția centrală în judecarea și aprecierea scenariilor cosmologice și ale cosmosului operei de artă, numai el putînd încerca și sentimentele amînării și așteptării și universalizarea atitudinii sale cognitive și valorizatoare în unitatea limbajului. Principiul generativ domină și trăirea și obiectivarea umană prin limbajul operelor de artă, știință, acțiune ș. a. El trebuie să intervină constitutiv și în discurs, în demersul interpretativ, numai astfel fiind inteligibile și „corespondențele" și alteritățile lumilor ce ființează ca „lumi" și ca „lume", ca stare de fapt (despre care se poate „povesti") și ca operă.

3. În lumina acestui interludiu fenomenologico-ontologic, privind îndeosebi teoria operei de artă, ne întoarcem iarăși la *Miorița*, încercînd să evidențiem „structura internă" după tabelul „motivelor" baladei în „versiunea-Alecsandri, tabel ce constituie contribuția (hotărîtoare pentru înțelegerea celebrei capodopere) a lui A. Fochi. Întîi structura, deci, apoi interpretarea menită să ne conducă la înțelegerea statutului „lumii mio-

https://biblioteca-digitala.ro

ritice", să ne situeze dincolo (sau „dincoace") de „evenimentele" (petrecute sau nu, aceasta nu are importanţă, ci importanţă, are faptul că se puteau petrece!) aduse în prezenţă prin metaforele textului baladei.

Nu este de neglijat, în acest context, precizarea: „Subiectele se pot transmite şi pe calea împrumuturilor culturale, dar se pot naşte şi independent *dacă valorifică situaţii umane fundamentale*" (subl. n.); „de cea mai mare importanţă pentru cercetare este de a stabili, cu obiectivitate şi rigoare, ceea ce a devenit un subiect sau motiv la un popor sau altul... Întotdeauna, cercetarea comparativă trebuie să raporteze diferitele versiuni naţionale (concrete) ale unui subiect la formula sa ideală, totală, ireductibilă, exemplară" [30]. Devine importantă, în acest context, una din concluziile cercetării de pînă acum a *Mioriţei*: „un singur motiv din cuprinsul ei, şi anume ceea ce am numit «testamentul ciobanului», apare şi într-alte compuneri şi la alte popoare", mai ales în Balcani şi la slavii de răsărit [31].

Aria de răspîndire a motivelor ilustrează însă mai mult fenomenul mioritic şi nu prezenţa *Mioriţei* ca „fenomen" (sensul fenomenologic: eidos, paradigma), consubstanţial cu instituirea unui anumit tip de umanitate, „fenomen" ce pune universul nostru uman-cultural sub specia mioriticului dar nu exclude, ci, oarecum, cheamă alte orizonturi, intenţionalităţi ale procesului creator, nu doar ale contemplării şi simţirii (intuirii) unui destin.

Rămîne însă de văzut dacă „mioritic" aduce în prezenţă doar o atitudine contemplativă (ireductibilă însă la „pesimism", resemnare", „împăcare cu soarta" ş.a., atîtea cîte s-au spus despre etosul „eroului mioritic"). Chiar aşa stînd lucrurile, o asemenea atitudine e solidară cu o formă de viaţă în efectivă trăire şi nu cu o morală a renunţării. Unul sau altul dintre „motivele" baladei pot îndemna către o asemenea încheiere (aceasta şi arată complexitatea fenomenului mioritic, în funcţie de zonele de răspîndire transfigurînd atitudini diverse), dar nu şi *Mioriţa* ca „fenomen" (realizare exemplară, model estetico-etic). În acest sens, balada se prezintă ca un orizont intenţional, ca o deschidere, nu ca „spaţiu mioritic", care, observa M. Eliade, „generează, şi limitează totodată, creaţiile specifice ale geniului românesc" [32]. De fapt, ilustrul istoric al religiilor aduce el însuşi ideea de deschidere, subliniind „importanţa şi continuitatea momentelor creatoare în elaborarea *Mioriţei*, de la rudimentele pararituale ale colindelor pînă la balada în versiunea lui Alecsandri", ceea ce dovedeşte „că procesul creator, început cu secole în urmă, continuă şi în zilele noastre", iar „revalorizările mai recente ale baladei în cultura românească modernă se înscriu pe aceeaşi direcţie a procesului creator şi, într-un fel, îl prelungesc" [33].

În principiu, se poate observa că înlănţuirea „motivelor" (şi forma acestei înlănţuiri) este probată pentru „următoarele idei: a) *Mioriţa* este în „harta" (alta decît cea geografică; o hartă în care „relieful" îl dau instituirile valorice) universalităţii, chiar în forma lingvistică a plămădirii ei; b) poem sau baladă, textul aduce structura „poemului", structura „baladei", ceea ce subliniază faptul că „autorul" (nu are importanţă că e „necunoscut", şi nici dacă e unic sau o constelaţie de autori) înscrie în universalitate un „destin" propriu, al unei spiritualităţi şi istorii specifice şi, de aceea, nu putea veni decît în limba şi formele trăirii şi conprehensiunii acestora; c) ca „instituire valorică", balada devine modalitate cardinală (una dintre modalităţile esenţiale) de personalizare *sub*

https://biblioteca-digitala.ro

specie universalitatis, dar a unei ființări determinate, specifice unei patrii; d) căci afirmîndu-se ca personalitate, prin intrarea lui în timp (valoric) și localizare (realizarea contextului coprezenței om — „lume înconjurătoare"), individul își asumă implicit „destinul" comunității umane în care se află, limba, judecățile (și prejudecățile !), obiceiurile ș.a. acesteia; e) *Mioriția* devine astfel forma poetico-valorică a identificării unui anumit tip de umanitate, e adevărat, europeană, dar aceea a „lumii românești".

De aci și valoarea de model a acestei „lumi" pentru realizarea (poetică) a „lumii mioritice", care, la rîndul ei, acționează cultural asupra lumii istorice de la care s-a pornit cîndva. „Aria de răspîndire" a *Mioriței* nu infirmă această idee, întrucît „Miorițele", oriunde (și oricînd) sînt în funcție de „Mioriția" la care s-a ajuns *o singură dată*, așa cum se ajunge, prin forța lucrurilor, la faptele culturale. De pildă, „ontologia este ceva ce le-a survenit grecilor, dar care nu va mai surveni niciodată nimănui" [34]. La fel s-ar putea spune și despre lirica romantică : la ea au ajuns modernii și nu se va mai ajunge niciodată. Fiecare fapt cultural, la timpul său ! Este altceva că, sub specia unei asemenea ajungeri, se poate crea încă, în prelungire !

Acestea ar fi cîteva intenții ale unei interpretări posibile a *Mioriței* în perspectiva filozofiei culturii. Poate că, sub unele aspecte, insistența să poată fi suspectată de ceea ce spunea Constantin Brăiloiu : o „Mioriția-forschung", o „mioriționlogie" în toată regula ! Sub alte aspecte, însă, interpretarea (chiar și numai prin cele spuse pînă aci) în planul unei teorii a operei (literare) riscă să lase în planul al doilea tocmai latura ce constituie farmecul studiilor de folclor și, complementar, de poetică și etnografie.

Oricum, în orizontul ermeneutic utilizat aci se propun și multe renunțări. De pildă, la interpretarea istorică și la cea pesimistă, mai ales însă la aceea a *Mioriței* — expresie unică a modului de a fi în lume al poporului nostru. Dar poate că, așa cum spunea un filozof, „renunțarea nu ia, renunțarea dă" (M. Heidegger : „Der Verzicht nimmt nicht. Der Verzicht gibt"). Nimic din ceea ce s-ar putea propune într-o viziune interpretativă nu ar putea însă nicicînd reda în cuvinte întreg mesajul profund al baladei și, cu atît mai puțin, măreția și frumusețea tăinuită a universului mioritic. Un prag al înaintării în orizonturile valorice ale *Mioriței* atrage după sine și o tăcere semnificativă și un sentiment al așteptării care, departe de a bloca acțiunea mesajului, îi potențează virtualitățile anticipative și forma ajungerii la prezență în comprehensiunea omului modern.

NOTE

[1] A. Fochi, *Miorița*. Tipologie, circulație, geneză, texte, București, Ed. Academiei, 1964, p. 552. În alt context, autorul — nume de referință în exegeza și interpretarea creației folclorice — scria : „Este adevărat că dintre creatorii noștri nu s-a ridicat un alt Homer, dar cîți asemenea cîntăreți pot fi numărați în lume : și e iarăși adevărat că nu întîlnim prea des în creația altor popoare ceva care să poată sta alături de *Miorița*" (A. Fochi, *Paralele folclorice. Coordonatele culturii carpatice*, București, Ed. Minerva, 1984, p. 313).

[2] Din vasta literatură asupra *Mioriței*, menționăm aci : O. Densusianu, *Concordanțe lingvistice și folclorice* (București, 1924) ; D. Caracostea, *Miorița în Moldova, Muntenia și Oltenia*... Totalizări (București, 1924) ; L. Blaga, *Spațiul mioritic* (București, 1936) ; H. H. Stahl, *Filosofarea despre filosofia poporului român* („Sociologia românească", 3. 1938) ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent* (București, 1941) ; C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)* (Genève, 1946) ; N. Dunăre. *Problemele cercetării etno-*

https://biblioteca-digitala.ro

grafice a păstoritului (Cluj, 1957); T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (București, 1957); Al. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc* („Revista de folclor", 5, 1960); A. Fochi: *Mioriţa*. Tipologie, circulaţie, geneză, texte (București, 1964); Gh. Vrabie, *Balada populară română* (București, 1966); L. Rusu, *Viziunea lumii în poezia populară* (București, 1967); M. Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han* (Paris, 1970, trad. rom. București, 1980); M. Pop, *Mioriţa. Performarea, receptarea și reperformarea variantelor* (în „Folclor literar", V, Timișoara, 1983); A. Fochi, *Paralele folclorice* (București, 1984); G. Vrabie, *Poetica Mioriţei* (București, 1984); Al. Dobre, *La ballade ancienne* (în „Actualités roumaines", 2, 1984); Al. Dobre, *Alexandru Odobescu folclorist. Aspecte inedite* (în „Revista de etnografie și folclor", 3, 1985).

[3] M. Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 224. 250.

[4] G. W. Leibniz, *Monadologia* (1. 9. 22), în: *Opere filosofice*, I, București, Ed. Științifică, 1972, p. 509, 510, 513. Și... un text de interes pentru teoria modernă a „originei operei de artă": „Se poate spune astfel că monadele nu pot începe și nu pot lua sfîrșit decît dintr-o dată, că ele nu pot începe decît prin creaţie și nu pot sfîrși decît prin anihilare; pe cînd ceea ce este compus începe sau sfîrșește prin părţi" *(ibidem*, 6, p. 509). Căci opera începe... „dintr-o dată" ca „operă", chiar dacă se adaugă treptat structuri în jurul „fenomenului originar", ca variantele în raport cu „Mioriţa-simbol!".

[5] În ceea ce privește textele, menționăm: A. Fochi, *Mioriţa*..., 930 de texte pînă în 1964; încă 200 de texte după aceea; P. Caraman, *Literatura populară*. Antologie, introducere, note și glosar de I. H. Ciubotaru (Iași, 1982). Folosim „versiunea — Alecsandri", în prezentarea lui A. Fochi *(op. cit.*, p. 205—301), respectiv: „Morfologia tematică a *Mioriţei*" și „Descrierea formelor de expresie". Textul este cel din: V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor* (București, 1866), aflat și în: *Balade populare românești*, II, B.P.T., 1967, p. 7—10. S-a spus, pe bună dreptate, că celebra „variantă-Alecsandri" rămîne „pe veci legată de numele și de pana sa" (Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 43).

[6] M. Eliade, *op. cit.*, p. 238. „Insistînd asupra unicităţii *Mioriţei*" — continuă el —, acei autori care o ridică „la rangul de arhetip al spiritualităţii populare românești... nu fac decît să urmeze opţiunea unui întreg popor. Numai adjectivul «mioritic» este invenţia literaţilor: *lumea mioritică* era deja simţită de popor ca un univers deosebit și incomparabil" (ibidem). Și mai încoace, *Mioriţa* este văzută ca „hieroglifă a spiritualităţii românești, cu rădăcini imemoriale și răspîndire teritorială atotcuprinzătoare în spaţiul nostru", „una din cărţile noastre de identitate, vădind împăcare cunoscătoare cu lumea și cu rosturile ei" (G. Muntean, *„Mioriţa" — expresie a spiritualităţii românești*, în „Viitorul social", anul LXXIX, mai — iunie 1986).

[7] M. Pop, *op. cit.*, p. 19.

[8] N. Hartmann, *Estetica*, București, Ed. Univers, 1974, p. 43, 525.

[9] J. Grenier, *Arta și problemele ei*, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 173, 174, 260.

[10] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 524.

[11] T. Vianu, *Estetica*, București, E.P.L., 1968, p. 217.

[12] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, p. 6.

[13] *Ibidem*.

[14] T. Vianu, *Tezele unei filozofii a operei*, în: *Opere*, vol. 7, București, Ed. Minerva, 1978, p. 514, 516.

[15] *Ibidem*, p. 517, 529.

[16] N. Hartmann, *op. cit.*, p. 94, 95, 96.

[17] G. Lukács, *Ontologia existenţei sociale*, București, Ed. Politică, 1978, p. 307.

[18] E. Rothacker, *Philosophische Anthropologie*, 4. Aufl., Bonn, Bouvier, 1975, p. 111.

[19] M. Ralea, *Explicarea omului*, în: *Scrieri*, 1, București, Ed. Minerva, 1972, p. 289, 294.

[20] W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Phaenomenologica 28, Den Haag, M. Nijhoff, 1968, p. 237.

[21] W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, în *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 6. Aufl., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1957, p. 331.

[22] W. Biemel, *Reflexionen zur Lebenswelt — Thematik*, Phaenomenologica 51, 1972, p. 49, 50.

[23] *Ibidem*, p. 50, 51.

[24] W. Biemel, *Philosophische Analysen*..., p. VII. Toate acestea presupun cunoașterea concepţiilor lui Brentano și Husserl despre intenţionalitate și „obiectualitate", adică orientarea cunoștinţei (și a oricărei expresii) către un „obiect" care, la rîndul său, trimite la forma universalităţii: de pildă, obiect — obiectualitate, triunghi — triunghiularitate ș.a. Intenţionalitatea — preciza Husserl — ne permite să deosebim „obiectul actului intenţional (act cognitiv — n.n.), materia sa intenţională și esenţa sa intenţională", precum și „obiectualitatea" (Gegen

https://biblioteca-digitala.ro

ständlichkeit) care, în genere, este „transcendentă" actului, adică este altceva decît actul intenţional (E. Husserl, *Legische Untersuchungen*, II, 1, 5. Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1968, p. 399, 412). „Obiectualitatea" *este* prin însuşi faptul „actului intenţional" (orientarea spre ceva a unei expresii), ea *nu există* în sine, ca o lume platonică. La rîndul ei, „obiectualitatea" presupune acţiunea a ceea ce Husserl numea „reducţia transcendentală" care, simplificînd lucrurile, aduce deosebirea nu între real şi ideal, ci între real şi ireal: de pildă, de la o mulţime de trandafiri roşii, desprindem „roşu", specia sub care se subsumează, iar de la „specia roşu" — genul — „roşeaţa": aceasta din urmă nu e nici ceva real, nici ceva ideal, ci dincolo de ambele, aşa cum triunghiularitatea (din geometrie) nu e nici într-un triunghi reprezentat, nici în „triunghi" (obiect ideal).

[25] *Ibidem*, p. 61, 62.

[26] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, în *Gesamtausgabe*, I. Abteilung, Bd. 2, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1976, p. 5,36. Mai pe larg în Al. Boboc, *Confruntări de idei în filosofia contemporană*, Bucureşti, Ed. Politică, 1983, p. 222—242. În acest sens, „diferenţa ontologică" ar fi în planul lui „a fi", fiinţa (sein, Sein) ca diferenţă între „fiinţă" (Sein) şi „fiind" (das Seiende), nu între fiinţă şi existent. După J. Beaufret (*Dialogue avec Heidegger, Philosophie greque*, Paris, Les Editions du Minuit, 1973, p. 28), ideea se originează „în gustul unic al gînditorilor greci pentru ceea ce gramaticienii vor numi, mai tîrziu, modul participiu — de pildă, fiind, cîntînd, trăind, mergînd, care este totodată un *substantiv* şi un *verb*; ceea ce el numeşte, însă pornind de la verb, denumirea are, deci, dominantă verbală". „Diferenţa" este *„ontologică"* numai ca diferenţă între fiinţă şi fiind: între fiinţă şi existent nu avem diferenţă, ci deosebire, chiar opoziţie între naturi diferite: „lucru" (în genere, realitate) şi un anumit lucru (acest creion, de pildă). În cazul unei „opere de artă" — să zicem, un tablou — „diferenţa" este între „tablou" şi tablou (imaginea, desenul realizat artistic pe o pînză) şi nu între „tablou" (valoarea) şi un ceva existent (un peisaj în natură, să zicem), nu între ceea ce vedem pe o pînză ca peisaj şi un peisaj ca atare. „Opera" este şi dincolo de ceea ce vedem pe o pînză şi dincolo de ceea ce vedem în natură: ea este în... artă.

[27] W. Biemel, *op. cit.*, p. VII.

[28] C. Fr. von Weizsäcker, *Platonische Naturwissenschaft im Laufe der Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971, p. 21.

[29] *Ibidem*, p. 11.

[30] A. Fochi, *Paralele folclorice*, p. 68.

[31] *Ibidem*, p. 106.

[32] M. Eliade. *op. cit.*, p. 232. De fapt, „spaţiul mioritic" propus de L. Blaga este eficient în planul conceperii (teoretic, deci) stilului cultural şi nu poate fi luat ca model interpretativ pentru spaţiul poetic dintr-o creaţie ce se înscrie pe dimensiunea valorii estetice.

[33] *Ibidem*, p. 250. Faptul că M. Eliade a ales pentru capitolul în care studiază *Mioriţa* titlul „Mioara năzdrăvană" nu e lipsit de importanţă. Căci s-ar putea desprinde de aici: a) preferinţa pentru unul dintre „motivele" structurale ale baladei şi, implicit, punerea acestuia ca motiv central; b) motivarea alegerii acestui „motiv" nu numai prin importanţa lui tipologică („separă într-o manieră radicală versiunea-colind de versiunea-baladă"), ci întrucît pune în evidenţă importanţa purtătorului mesajului: „oaia nu comunică o informaţie privind complotul, ci dezvăluie într-o manieră oraculară ceea ce a fost hotărît" (*ibidem*, p. 241, 247). Alegerea elementului „oracular" e „o dovadă a geniului creator al poetului popular" şi ne conduce către mesajul „elevat" al *Mioriţei:* nu „o probă de «pasivitate» sau de resemnare", ci „o decizie existenţială" mai profundă:... „nu poţi decît să impui o nouă semnificaţie consecinţelor ineluctabile ale unui destin gata să se împlinească" (*ibidem*, p. 247).

[34]. Ortega Y Gasset, *L'évolution de la théorie déductive*, Paris, Gallimard, 1970, p. 159.

MIORITZA, VALEUR ET MODALITÉ DE VIVRE

"L'UNIVERS MIORITIQUE" DANS LA PERSPECTIVE DE LA PHILOSOPHIE CULTURELLE

Résumé

Le texte constitue la première partie d'une étude consacrée à l'interprétation de *Mioritza* dans une perspective philosophique. En partant de l'apport de la théorie moderne des valeurs et de la culture et en utilisant quelques concepts (Nähe, Distanz, Zeitigung, Verstehen, Ausle-

https://biblioteca-digitala.ro

gung, Deutung) proposés par la phénoménologie et l'herméneutique, on essaye de développer une compréhension de la célèbre ballade comme un phénomène culturel complexe, comme *ballade-forme*, en même temps une modalité originaire d'institution de valeur dans une œuvre d'art exemplaire et une perspective symbolique objectivée dans un univers des valeurs insolite dans l'espace poétique : „l'univers mioritique". Décrire le statut ontologique de cet univers, relever sa signification pour la compréhension du rapport universel—spécifique dans l'histoire de notre culture—voilà le but de cette démarche théorique-philosophique.

https://biblioteca-digitala.ro

CULTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ ÎN PUBLICISTICA LUI MIRCEA ELIADE

IORDAN DATCU

O cercetare pertinentă a ceea ce a scris Mircea Eliade (1907—1986) despre cultura populară românească nu poate neglija vasta sa publicistică. Investigarea acesteia — rămasă în cea mai mare parte în periodice și cotidiene românești din deceniile al patrulea și al cincilea — va îngădui formarea unei opinii obiective. A nu omite publicistica eliadescă înseamnă, pe de o parte, a nu eluda un criteriu științific de interpretare, acela al examinării totalității unei opere, deci al respingerii fragmentarului, decupajului neconcludent, deformant, iar pe de altă parte a respecta dorința autorului însuși, care spusese : „Doar ansamblul scrierilor mele poate revela semnificația activității mele" [1]. Or, tocmai prezentarea fragmentară a operei sale de exeget al etosului românesc a dus la exprimarea unor aprecieri deformante cu privire la această componentă însemnată a operei sale. Cît și cum a studiat Mircea Eliade cultura satelor românești, cît de reprezentative sînt pentru cultura românească aspectele studiate de el, de ce calitate este literatura de specialitate consultată de el nu se poate aprecia fără cunoașterea publicisticii sale. O publicistică prin intermediul căreia savantul a participat în epocă la mișcarea de idei, românească și universală, o publicistică vie, care nu se situează în zona efemerului. Reconstituirea dezbaterilor din spațiul de timp amintit va trebui să apeleze de acum înainte mai des la opiniile lui Mircea Eliade, fiindcă învățatul român s-a exprimat asupra importanței orientărilor moderne de cercetare, a elogiat procesul de modernizare a cercetării, a avut un merit incontestabil în dinamizarea lui.

Cel care a contribuit substanțial la noua cercetare a fenomenului cultural popular era conștient că acesta trebuie investigat în profunzime, cultura populară fiind un cosmos caracterizat de o mare coerență, faptul particular, izolat, nefiind apt de supraviețuire : „O temă populară e asemenea unui ochi de plasă ; își păstrează individualitatea cît timp participă la ființa plasei ; îndată ce e izolat, individuat, dispare. Am ales într-adins comparația aceasta pentru că țesătura unei plase exprimă perfect însuși « universul » folcloric ; un admirabil și oarecum geometric echi-

https://biblioteca-digitala.ro

libru între acte, persoane, judecăți; un « univers » permeat de o energie specială, magică, irațională, cu legi perfect coerente modului său" [2].

Avînd o asemenea viziune de ansamblu asupra culturii populare, Mircea Eliade nu putea s-o abordeze fragmentar ori în aspectele ei minore. Puține componente ale fenomenului culturii populare i-au scăpat, puține sînt acelea asupra cărora să nu-și fi spus o părere, fie cît de lapidar exprimată. Dacă am rămîne doar la sinteza *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, am crede că autorul ei s-a ocupat doar de teme ca : dacii și lupii ; Zalmoxis ; Satana și Dumnezeu : preistoria cosmogoniei populare românești ; voievodul Dragoș și vînătoarea rituală ; Meșterul Manole și Mînăstirea Argeșului ; „Șamanism" la români ? ; cultul mătrăgunei în România. Or, publicistica autorului vine să completeze cîmpul opiniilor savantului, interesat și de basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, de diferite mituri (înțelese ca „drama centrală a unei civilizații" [3]), de credințe, legende, povestiri fantastice, de proverbe (care însumează o colosală „experiență colectivă înapoia lor" [4]), de medicina și folclorul medical („mult mai semnificative decît opera cutărui medic de la începutul veacului trecut" [5]). Cînd avea numai 15 ani, M. Eliade făcea aprecieri elogioase privind cromatica populară : „Pe cînd în alte țări indigenii își vopsesc rudimentar vestmintele cu cîte trei-patru plante, țăranii noștri au la îndemîna lor un bogat dicționar de nuanțe, rezultate din peste patruzeci de flori... Ce e mai interesant e faptul că prin numeroasele și inconștientele experiențe chimice unele sătence prepară niște culori atît de frumoase și atît de trainice încît vederea lor minunează chiar pe cei mai abili chimiști industriali" [6].

Savantul își va exprima cu consecvență marea prețuire pentru creația poporului român, popor „strălucind totuși de o inteligență și o simțire proprie" [7], pentru unitatea limbii lui, „singura limbă romanică fără dialecte" [8]. De mai multe ori înaintea sa se făcuseră afirmații privitoare la situarea folclorului românesc în context european, afirmații minate de exaltarea romantică, de lipsa unor argumente riguroase. M. Eliade, alături de alți cîțiva savanți români, a rostit și în această privință judecăți fundamentate pe o bună cunoaștere, deopotrivă a spațiului spiritual românesc și a celui european (și nu numai european, Eliade fiind — se știe — un reputat orientolog, indianist). Era deci deplin îndreptățit să facă elogiul poporului român, să-i contureze originalitatea culturii sale, puterea de supraviețuire de-a lungul unor aprige încercări : „Un popor care și-a păstrat unitatea lingvistică și spirituală, deși asuprit și împărțit între neamuri deosebite. Un popor care, în mai puțin de jumătate de veac a izbutit să-și creeze o limbă literară și filosofică întru nimic inferioară vecinilor săi civilizați (unguri, polonezi). Un popor a cărui fertilitate folclorică a dominat tot evul mediu și în timpurile premoderne întreaga Peninsulă Balcanică, și care a realizat cele mai frumoase tipuri din sutele de legende care au circulat în Europa de răsărit timp de veacuri" [9]. Peste un an de la cele scrise mai sus va reveni la aceeași chestiune, subliniind și mai ferm personalitatea distinctă a creației populare românești : „Se știe și se recunoaște astăzi în cercurile specialiștilor că folclorul românesc nu este numai mai bogat și mai bine păstrat decît al celorlalte popoare europene, dar este în același timp mai *adînc*. Cu alte cuvinte documentele folclorice românești mărturisesc o tărie metafizică mai puternică decît a neamurilor vecine și conlocuitoare" [10]. Exemplificîndu-și afirmația alege, din mai multe argumente posibile, legenda

https://biblioteca-digitala.ro

Meșterului Manole — căreia îi va închina, la cîțiva ani după aceea, o carte și asupra căreia va medita și în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* — a cărei originalitate, în spațiul românesc, i-au conferit-o *intensitatea, sensibilitatea artistică* și *adîncimea* cu care a fost creată.

Spuneam mai sus că aproape nimic din ceea ce a fost orientare modernă în cercetarea culturii populare românești nu i-a fost străin lui Mircea Eliade. Iată-l mai întîi salutînd înființarea Arhivei de Folclor a Academiei Române :„Arhiva a fost instalată la Muzeul Limbii Române din Cluj, muzeu condus cu atîta rîvnă și pricepere de prof. Sextil Pușcariu. Conducerea Arhivei de Folclor a fost încredințată unui tînăr și emerit cercetător, d. Ion Mușlea, care a fost de asemenea însărcinat cu redactarea Anuarului Arhivei. Au apărut pînă acum două volume din acest anuar (1932, 1933). Cu publicarea «Arhivei de Folclor» se pune definitiv capăt perioadei diletantismului folcloristic din România, care, ca toate celelalte specii de diletantism, a dăinuit prea mult. Deja studiile și materialele publicate în *Grai și suflet*, revista d-lui Ovidiu Densusianu, inaugurează o nouă etapă, științifică, în culegerea folclorului românesc. Au urmat apoi *Arhiva sociologică* a d-lui prof. D. Gusti și alte cîteva publicații. Perioada tristă a amatorismului se încheie însă definitiv — cel puțin așa sperăm — cu organizarea Arhivei și publicarea Anuarului. Folclorul românesc a fost studiat pînă acum dintr-un punct de vedere liric, filologic, istoric și mitologic. Venise timpul să fie studiat și din punct de vedere folcloric. Spunem asta nu atît asupra metodei în care a fost cules, cît asupra felului în care a fost interpretat. Într-adevăr, ceea ce a lipsit multă vreme studiului folclorului românesc au fost criteriile prin care el trebuie cercetat și înțeles. Lipsea cu desăvîrșire seriozitatea comparațiilor cu materialele folclorice ale altor popoare. Lipseau metodele științifice, critice. Lacunele acestea se datorau și lipsei de informație a cercetătorilor noștri, care se dovedeau excelenți colecționari de materiale folclorice, dar alunecau în cele mai grave erori îndată ce încercau să explice originea, filiația sau sensul original al acestor documente populare. Sărăcia bibliotecilor noastre, absența specialiștilor în etnografie, antropologie, istoria religiilor și orientalistică, toate acestea contribuie la perpetuarea diletantismului teoretic în materie de folclor'' [11]. Era firesc — adaugă M. Eliade — ca după ce pe plan universal au apărut unele lucrări de seamă, semnate de Julius Krohn, Karle Krohn, J. Bolte, B. Polivka, St. Thompson, să se afirme și la noi interpretarea științifică a numeroaselor culegeri. Credea deci că are toate argumentele să susțină că publicației clujene îi revine menirea de a „iniția definitiv această perioadă modernă''. Trecînd la examinarea cîtorva studii publicate în primele două volume ale anuarului, M. Eliade le remarcă pe cele elaborate de I. Mușlea (despre Țara Oașului), P.V. Ștefănucă și P. Caraman. Despre amplul studiu al acestuia din urmă, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare românești*, spune că „este excepțional de bogat ca informație și cutezător ca temă'' și că, „deși ajunge la rezultate minime, are marea importanță de a fi explorat o zonă complet necunoscută din folclorul românesc'' (rezultatele minime fiind datorate faptului că eposul românesc versificat conservă puține fapte istorice). Sînt menționate în continuare alte contribuții din anuar, semnate de V. Bogrea, A. Gorovei, Șt. Pașca, N. Drăganu, I. Breazu, G. Bogdan-Duică. Dincolo de colecționarea, ordonarea și conservarea materialelor, subliniază M. Eliade, se impune efortul de a fi pătrunse valorile lor spirituale, operație posibilă doar în condițiile cînd vor fi „inventate sau adoptate metode noi de interpretare sau cel

https://biblioteca-digitala.ro

puțin de clasificare sintetică (de care dă dovadă d. Mușlea și d. H.H. Stahl la *Arhiva* d-lui prof. Gusti). Simpla adunare de material nu duce nicăieri... Este foarte probabil că această problemă a instrumentelor de lucru și-a pus-o și editorul Anuarului, d. Ion Mușlea. Numai așa folclorul poate depăși stadiul de pasiune și poate ajunge cîndva o știință" [12]. Într-adevăr, I. Mușlea și-a pus — cu toată acuitatea — problema instrumentelor de lucru ca director al arhivei, arhivă bine organizată, iar anuarul acesteia a publicat numeroase studii care s-au axat tocmai pe scrutarea semnificațiilor spirituale a o serie de manifestări folclorice românești. Să mai amintim, în același context al instrumentelor de lucru, sistematizarea de către I. Mușlea a răspunsurilor la chestionarele lui B. P. Hasdeu, ca și edițiile critice ce le-a întocmit, unele din cele mai riguroase sub raport științific din cîte s-au efectuat în ultimele decenii. Să mai reținem, în fine, din substanțialele pagini scrise de M. Eliade despre Arhiva de Folclor și despre anuarul ei, unele din cele mai frumoase și mai drepte din cîte s-au scris cu privire la realizările folcloristicii clujene, că simpla parcurgere a monografiilor publicate în anuar „convinge chiar pe nespecialist de excepționala valoare culturală și națională a activității folcloristice", că publicația amintită trebuie consultată „și de literați, nu numai de erudiți".

Preocupat, cum am amintit, și încă de la o vîrstă fragedă, și de medicina populară, care face parte — spunea M. Eliade — dintr-un întreg, dintr-o „viziune armonică", acesta a purtat corespondență cu Valeriu L. Bologa, directorul Institutului de Istoria Medicinii, Farmaciei și de Folclor Medical din Cluj („poate cel mai bun centru de cercetări medico-istorice din sud-estul Europei", „unde vin să lucreze specialiști din multe țări vecine" — remarcă Eliade). Învățatul clujean i-a trimis lui M. Eliade, spre consultare, o serie de teze despre folclorul medical ale studenților. Într-o scrisoare din 31 oct. 1934, M. Eliade îi mărturisea lui V.L. Bologa : „Am răsfoit tezele primite. Cîteva, în legătură cu folclorul, le voi citi curînd, căci este o veche pasiune a mea folclorul medical" [13].

Nimic mai firesc ca, referindu-se la o altă instituție culturală clujeană, Muzeul Limbii Române, „celebru astăzi în lumea întreagă", Mircea Eliade să sublinieze importanța atlasului elaborat aici : „Acest tezaur viu al graiurilor noastre, reprezentînd adevărata limbă a țăranului român, alcătuiește un monument de care nu numai Ardealul — în mijlocul căruia a fost el ridicat — dar întreaga țară se poate pe drept mîndri. Puține sunt țările care au elaborat asemenea atlase lingvistice" [14]. Aceeași înaltă prețuire o are și pentru institutul și muzeul etnografic condus de Romulus Vuia, muzeu ale cărui colecții alcătuiesc o splendidă icoană „a vieții românești din întreaga Dacie".

Cunoscîndu-i larga deschidere spre numeroase științe, nu ne surprinde deloc cînd Mircea Eliade încearcă să îndrepte atenția folcloriștilor și spre o știință care în aparență nu prezintă vreun interes pentru ei, speologia. Pornind de la observația făcută de Emil Racoviță în *Biospeologica*, și anume că „troglobii care populează astăzi peșterile aparțin unei faune de mult depășite. «Ele sunt fosile vii, reprezentînd adesea stadii foarte vechi, terțiare și chiar secundare»", M. Eliade propune ca formula „fosile vii" să fie adoptată și înțeleasă și de folcloriști : „Pentru că, întocmai cum în peșteri se conservă o faună arhaică — foarte importantă pentru înțelegerea grupelor zoomorfice primitive, *care nu sunt fosilizabile* — tot așa memoria populară conservă forme mentale primitive pe care nu le putem găsi păstrate în istorie, tocmai pentru că ele nu se puteau exprima în as-

https://biblioteca-digitala.ro

pecte durabile (documente, monumente, grafie etc.), într-un cuvînt pentru că nu erau fosilizabile. Lumina, aerul, pămîntul le descompuneau, le topeau. În folclor se întîlnesc, astăzi, forme din mai multe ere, reprezentînd etape mentale diferite. Găsim o legendă cu substrat istoric relativ recent, găsim un cîntec popular de inspirație contemporană, alături de forme medievale precreștine sau preistorice... Foarte puțini folcloriști înțeleg că memoria populară, întocmai ca o peșteră, a păstrat documente autentice reprezentînd experiențe mentale pe care actuala condiție umană le face nu numai imposibile, dar chiar imposibile de crezut" [15].

Mircea Eliade nutrea o mare admirație pentru Clujul cultural și științific, cu caracterul său universitar, „pus în lumină mai mult prin activitatea sa științifică de cea mai bună calitate, organizată în jurul catedrelor și institutelor universitare", cu eminenții săi profesori — atribute prin care și-a cucerit un nume glorios în știința europeană, un loc de seamă între vechile orașe universitare europene.

Atent la extinderea bazei documentare a culturii populare românești, la înmulțirea așezămintelor menite să conserve străvechile monumente ale ei, Mircea Eliade salută entuziast deschiderea la București a Muzeului Satului, care-i produce o puternică „impresie de realitate românească", de „autenticitate", de „firească frumusețe", muzeul propunînd „icoana unei fermecătoare civilizații țărănești", o civilizație caracterizată de o unitate indestructibilă, de o unitate în varietate, de o forță de plăsmuire cu nesecate resurse, de o verificată de-a lungul secolelor putere de asimilare, de înnoire și autodepășire, de o înnoire care nu sparge cadrele specifice ale unității stilistice. Prin diversitatea exponatelor, muzeul îi prilejuiește o profundă meditație despre „polimorfia uluitoare" a civilizației populare carpato-danubiană-pontică: „Ochiul descoperă pretutindeni forme noi, aspre sau grațioase, solemne sau gingașe. Geometria domină aici, cu încîntarea ei liniștită; contururi oceanografice apar dincolo, umbre și profiluri din lumea plantelor sau a algelor submarine. Un ochi expert și o memorie bună ar putea descoperi aici ceva mai mult decît o adaptare la mediu (variația materialelor, a dimensiunilor, a economiei casnice); ar putea descoperi înrudiri stilistice cu forme și culturi străvechi. Dar toate aceste înrudiri, variații, invenții — se topesc într-o intuiție unitară; și toate formele dovedesc o aceeași nesecată putere de creație și o neistovită imaginație. Numai contemplarea unui monument indian poate oferi o mirare similară". Preocuparea pentru fixarea în universal, pentru definirea specificității civilizației românești este permanent prezentă. Și de data aceasta M. Eliade nu se sfiește să formuleze o tranșantă afirmație privind preeminența civilizației populare românești. O face raliindu-se la o afirmație a lui H.H. Stahl: „reprezentăm cea mai mare și mai întinsă civilizație țărănească din cîte se află" [16].

Mircea Eliade nu numai că a aprofundat în felul său personal — care nu era al sociologiei empirice — varii forme ale culturii populare românești, dar a și adresat repetate apeluri scriitorilor și eseiștilor ca să-și îndrepte atenția spre fenomenul popular. Romancierilor le recomandă să creeze și „să impună literaturii universale măcar două, trei personaje-mituri", tipul la care se referă fiind văzut ca „un personaj care să participe cît mai total la drama existenții; să aibă destin; să-l doară carnea, să știe lupta cunoașterii" [17]. Apelul la folclor [18], fie că s-a făcut prin pastișă, fie prin prelucrare, a dus, cu fericite excepții (M. Eminescu, Lucian Blaga, Dan Botta), la eșecuri, cauza fiind aceea că preluarea a vizat formele,

https://biblioteca-digitala.ro

iar nu „tehnica și izvorul folclorului" (izvor omologat de fiecare dată cu „prezența fantastică"). Sînt denunțate totodată cantonările în anumite zone și genuri și neglijarea altora, mai specifice, mai profunde. Pornind de la faptul că vreo cîțiva eseiști spanioli au scris pagini memorabile despre mituri ale poporului lor: Unamuno (Don Quichotte), Ortega y Gasset (Don Juan), Eugenio D'Ors (tipurile Goya, Columb, Ferdinand și Isabela) — , M. Eliade exclamă: „Sînt atîtea realități lîngă noi, atîta fantastic în urma noastră și totuși nimeni dintre gînditorii și eseiștii de seamă nu le cercetează". Menirea creatorilor era — după opinia sa — să creeze o dramă fantastică românească, ce n-ar fi trebuit să ignore teme esențiale ca: priveghiul morților, jocurile de copii, noaptea Sf. Andrei, solstițiul de vară, misterele topitorilor de metale prețioase. Aceeași visată dramă fantastică românească ar fi putut să fructifice tema porții: „Poarta, care îndeplinește în viața poporului român rolul unei făpturi magice, care veghează la toate actele capitale din viața insului. Prima trecere pe sub poartă înseamnă aproape o intrare în viață, în viața reală și cea de afară. Poarta veghează la căsătorie și pe sub poartă mortul e dus, solemn, spre lăcașul de veci. Este, atunci, o reîntoarcere în lumea dintîi; ciclul e închis și poarta rămîne mai departe, cu un om mai puțin, să vegheze alte nașteri, alte nunți, alte morți. Gîndiți-vă ce superbă ar fi o dramă desfășurîndu-se la umbra unei porți" [19].

Dar să privim interesul lui Mircea Eliade pentru lumea satelor și din alt unghi. Cel care n-a participat la cercetările monografice și nu punea egalitate între cercetarea folclorului și sociologie, care n-a făcut deci cercetări de teren, a fost preocupat nu doar de viața spirituală a satului, ci și de viața lui propriu-zisă, de nivelul de viață al țărănimii. Cel care a cercetat străvechi datine și credințe ale poporului nostru nu s-a împăcat cu înapoierea economică a acestuia. Iată-l parcurgînd — cu cîtă îngrijorare! — coșmarestile imagini de sate românești înfățișate de catalogul celei de a doua expoziții organizate, la București, la 9 dec. 1935, de echipele studențești conduse de prof. D. Gusti, tristele realități întîlnite de acestea în satele Moișeni (Maramureș), Șanț-Năsăud, Simbăteni din valea Mureșului, Pecineaga lîngă Dunăre, Dodești-Fălciu. Relatările echipelor studențești relevă, sub raport medical, „întreaga tragedie a satului românesc" (notează M. Eliade), înapoierea economică, plugăria aflată în „faza etnografică". Învățatul laudă efortul echipelor studențești fiindcă acțiunea lor nu viza doar culturalul, nu doar „cultura minții", ci propunea soluții (care nu erau, firește, decît niște paliative) și pentru „cultura muncii", pentru „cultura sănătății". Meritul echipelor studențești era acela că înfățișau „cadrul viu, organic al satului românesc de astăzi", cu contrastul flagrant dintre viața spirituală originală, străveche, și „sărăcia cumplită" (constatată de echipe, între altele, la Dodești-Fălciu) [20].

Mircea Eliade a meditat asupra unui număr însemnat de componente și probleme ale fenomenului popular românesc. A emis păreri interesante privind vechimea, unitatea, originalitatea, coerența, unitatea stilistică, locul în context universal al culturii populare românești, dimensiunile ei particulare, formele ei, mecanismul memoriei populare, modalitatea de proiectare a eroului în legendele populare, relația dintre folclor și istorie, dintre literatura de autor și folclor. A remarcat puterea de supraviețuire a sufletului popular, a creațiilor sale spirituale atît în țara noastră, cît și în alte spații. Astfel, sub titlul semnificativ *Nu piere*, semna-

https://biblioteca-digitala.ro

la, în 1938, citindu-l pe Arnold van Gennep, faptul că monografia fraților Seignolle, *Le Folklore du Huperoix*, alcătuită pe baza cercetărilor întreprinse de aceștia în 187 de comune ale unui ținut din sudul Parisului, a descoperit, în apropierea capitalei Franței, „un folclor bogat, original și viu". „Este de neînchipuit — comentează M. Eliade — cît poate «rezista» sufletul popular, dacă națiunea care îi dă naștere își păstrează intactă vitalitatea". În continuare, relaționînd ideea cu aspectele românești ale problemei, M. Eliade notează: „Un prieten, cercetător de teren, îmi spunea de curînd că, pînă acum cîțiva ani, puteau fi găsite, în anumite regiuni din țara românească, «structuri mentale» cu o istorie de două mii de ani, neîntreruptă" [21].

M. Eliade a studiat numeroase orientări și realizări ale etnologiei românești. A scris entuziast despre B. P. Hasdeu, unul din idolii săi, cu care se întîlnea în pasiunea pentru începuturi, pentru origini și cu care se aseamănă prin formația enciclopedică, despre cercetările „întru totul speciale" din „Grai și suflet", revista Institutului de Filologie și Folclor publicată de Ovid Densusianu (savantul admirat de M. Eliade și pentru stil [22]), despre școala sociologică de la București, despre orientarea științifică imprimată culegerii și interpretării creației populare de către Arhiva de Folclor de la Cluj. A studiat publicațiile periodice ("Sociologie românească", „Arhiva pentru știința și reforma socială", „Anuarul Arhivei de Folclor") ale acestor școli, le-a recenzat, s-a documentat în monografiile de autoritate ale epocii. A cunoscut și comentat opera unor proeminenți cercetători ai spiritualității poporului nostru: D. Gusti, C. Brăiloiu, P. Caraman, I. Mușlea, I. Diaconu, H. H. Stahl. Aflat apoi în străinătate, a fost la curent cu tot ceea ce apărea la noi valoros în domeniul etnologiei. Opera sa stă mărturie, iar corespondența cu etnologii români — care ar trebui să stea în atenția cuiva — va aduce alte mărturii în acest sens. Este platforma științifică de pe care M. Eliade a vestejit variile manifestări ale diletantismului, ale amatorismului în cercetarea culturii populare. Mărturii sigure — aflate în publicistica sa — îl arată interesat nu numai de sursa livrescă, ci și de documentul de arhivă. Undeva spunea că pentru ca să afle poziția poeziei populare în problema istoriei reformelor agrare s-a documentat în arhiva Institutului Social Român [23]. Mai sus am văzut că a consultat „un prieten, cercetător de teren" în problema supraviețuirii unor arhaice „structuri mentale" [24]. Acestea fiind datele problemei, cade de la sine obiecția că învățatul a recurs la surse „de mîna a doua". Nici un savant — și M. Eliade a fost unul necontestat — nu recurge la o bibliografie secundară.

În fine, este cazul să ne întrebăm care este valoarea literară a publicisticii pe teme folclorice a lui Mircea Eliade. Nu stă ea în umbra marilor sale sinteze? În această privință subscriem părerii lui Emil Cioran, care a remarcat undeva că articolele scurte ale lui M. Eliade erau fulgurante, pline de vervă, palpitante de interes, vădeau capacitatea autorului lor de a face orice idee contagioasă.

NOTE

[1] Apud Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 439.

[2] Mircea Eliade, *Folclor și literatură*, în „Cuvîntul", 18 iul. 1932, p. 1 și 2.

[3] Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Cultura poporului, 1934, p. 167.

[4] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 295.

[5] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro

[6] Mircea Eliade, *Industria culorilor naturale*, în „Ziarul științelor populare și al călătoriilor", nr. 25, 20 iunie 1922, p. 293—294.

[7] Mircea Eliade, *A nu mai fi român*, în „Vremea", VI, 1933, nr. 304, 10 sept., p. 6.

[8] Mircea Eliade, *Muzeul satului românesc*, în *Revista Fundațiilor regale*, București, III, nr. 7, 1936, p. 193—199.

[9] Mircea Eliade, *Destinuri românești*, în „Vremea", X, 1936, nr. 430, 22 mart. p. 3.

[10] Mircea Eliade, *Folclor și creație cultă*, în „Sinziana", I, 1937, nr. 11, 18 dec., p. 3.

[11] Mircea Eliade, *Arhiva de folclor*, în „Vremea", nr. 414, 1935, 17 nov., p. 2.

[12] Mircea Eliade, *loc. cit.*

[13] Apud Gabriella Russu, *Mircea Eliade și istoriografia medicală clujeană*, în „Steaua", Cluj, XX, 1969, nr. 12 (239), dec., p. 176—190.

[14] Mircea Eliade, *Clujul, centru de cultură*, în „Universul literar" București, XLVIII, nr. 38, 23 sept. 1939, p. 3.

[15] Mircea Eliade, *Speologie, istorie, folclor*, în *Fragmentarium*, București, Vremea, 1939, p. 59—60.

[16] Mircea Eliade, *Muzeul satului românesc*, în „Revista Fundațiilor regale", III, nr. 7, 1936, p. 193—197.

[17] Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Vremea, 1939, p. 85.

[18] Mircea Eliade, *Folclor și literatură*, în „Cuvîntul", nr. 2599, 1932, 18 iul., p. 1—2; *Teme folclorice și creație artistică*, în „Rampa", nr. 5693, 1937, 4 ian., p. 1; *Folclor și creație cultă*, în „Sinziana", nr. 11, 1937, 18 dec., p. 3; *Gabriel Negri și problemele dansului folcloric*, în „Vremea", nr. 367, 1934, 9 dec., p. 6; *Insula lui Euthanasius*, 1943; *Fragmentarium*, 1939.

[19] Mircea Eliade, *Teme folclorice și creație artistică*, în „Rampa", nr. 5693, 1937, 4 ian., p. 1.

[20] Mircea Eliade, *Echipele regale studențești la lucru*, în „Revista Fundațiilor regale", III, 1936, nr. 2, p. 447—452.

[21] Mircea Eliade, *Nu piere*, în „Cuvîntul", XV, 1938, nr. 3127, 28 ian., p. 2.

[22] Mircea Eliade, *Ovid Densusianu*, în „Cuvîntul", III, 1927, nr. 931, 19 nov., p. 1—2.

[23] Mircea Eliade, *Urme istorice în folclorul balcanic*, în „Cuvîntul", 1938, 24 mart., p. 3.

[24] Mircea Eliade, *Nu piere*, în „Cuvîntul", 1938, 28 ian., p. 2.

LA CULTURE POPULAIRE ROUMAINE DANS L'ACTIVITÉ DE JOURNALISTE DE MIRCEA ELIADE

Résumé

Mircea Eliade (1907—1986) a lui-même affirmé une fois : „Seulement l'ensemble de mes écrits peut révéler la signification de mon activité". C'est de cette exigence — qui correspond en même temps au scrupule scientifique élémentaire d'étudier dans sa totalité l'œuvre dont on s'occupe — que part l'auteur de cette étude qui se propose de relever la diversité des problèmes à thème floklorique dans l'activité de journaliste de Mircea Eliade. On y trouve de nombreux articles où le savant médite dans son style unique sur une importante catégorie de particularités du phénomène populaire roumain, comme : son ancienneté, son originalité, sa cohérence, sa place dans la culture populaire universelle, ses formes spécifiques ; d'autres textes traitent du mécanisme de la mémoire populaire, de la relation entre le folklore et l'histoire ou entre le folklore et la littérature culte. C'est Emil Cioran qui a remarqué l'écriture particulièrment fulgurante, vivace, captivante de ces courts articles publiés par Eliade dans les IV[e] et V[e] décennies, prouvant l'aptitude de leur auteur de faire les idées contagieuses. L'étude des articles consacrés par Eliade au folklore et à l'etnhographie est indispensable pour le chercheur qui veut connaître la contribution réelle de celui qui a abordé le phénomène populaire roumain non seulement dans ses livres très connues — *Commentaires sur la légende de Meșterul Manole* et *De Zalmoxis à Gengis khan*, mais aussi dans nombre d'essais, études, comptes rendus restés jusqu'ici dans les quotidiens et les périodiques où ils ont paru premièrement.

https://biblioteca-digitala.ro

JOCURILE FECIOREȘTI TRANSILVĂNENE

CONSTANTIN COSTEA

În ansamblul creației coregrafice din spațiul folcloric românesc *jocurile fecioresti transilvănene* se evidențiază, datorită trăsăturilor lor particulare, ca o grupă bine conturată de dansuri populare. Analiza, chiar sumară, a diferitelor variante de joc, culese din toate zonele de difuziune, ne relevă prezența unor elemente de structură determinante pentru cristalizarea principalilor parametri categoriali-tipologici. În acest sens putem distinge următoarele aspecte caracteristice întregii categorii :

1. În aproape toate jocurile fecioresti dansatorii nu sînt prinși între ei, ci se înscriu în formația pe care am denumit-o convențional „ceată" [1]. Ca reprezentare în spațiul de joc ei pot fi dispuși în cerc, semicerc, linie, monom, flanc etc. Lipsa prizei între actanți favorizează o manifestare mai individualizată, aceștia avînd posibilitatea să acționeze mai independent chiar în cazul unei execuții simultane, uniformă în esență [2]. În anumite împrejurări — petreceri restrînse, nunți și uneori chiar la jocul de duminecă sau la balul țărănesc — jocul fecioresc se practică și solistic, sub formă de întrecere. Mai mult, bunii jucători au „figurile" lor, în care etalează întreaga „gamă" a posibilităților lor interpretative, „figuri" destul de dificil de imitat de către ceilalți participanți. De fapt, atît autonomia în interpretare cît și forma individuală, cu vădit caracter competitiv, au stimulat evoluția spre complexitatea actuală a jocurilor în speță.

2. Toate jocurile fecioresti au caracter de mare virtuozitate, în cursul desfășurării lor plastica mișcărilor și ritmul îmbinîndu-se în mod armonios. Ansamblul cinetic cuprinde mișcări atletice la care ia parte întreg corpul dansatorilor, ca : sărituri mari, flexiuni adînci, arcuiri ale trunchiului, bătăi pe sol și bătăi în pinteni, exprimate într-o perfectă armonie somatică.

În contextul cinetic se impune, însă, ca trăsătură caracteristică principală, tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor, pe podea și bătaia palmelor între ele, fenomen atestat documentar încă din secolul al VIII-lea.

3. Construcția compozițională — arhitectonica — a jocurilor fecioresti se bazează, în general, pe aceleași principii. Un joc fecioresc, în totalitatea sa, nu are o formă cristalizată. De fapt, jocul ca tip în sine rămîne o noțiune abstractă, concrete fiind numai variantele lui, fiecare putînd să-l reprezinte.

Variantele de joc — colective sau solistice — sînt alcătuite din „ponturi" [3]. Numărul ponturilor, precum și succesiunea lor în cadrul variantelor de joc depinde de inspirația de moment a jucătorilor. Deci modul arhitectonic al variantelor de joc, caracterizat prin mobilitate la nivelul ponturilor, constituie o altă trăsătură particulară a acestor producții folclorice.

https://biblioteca-digitala.ro

4. La rîndul lor, „ponturile" sînt formate din unități coregrafice mai mici, pe care le denumim curent „fraze" (idei coregrafice) și „motive". De pildă, una din schemele frecvente în arhitectonica ponturilor aparținînd tipului de joc „fecioreasca rară"— tipul de joc cu cea mai mare arie de răspîndire—cuprinde trei fraze (idei) coregrafice înseriate în următoarea ordine:

A. promenadă = 8 măsuri = 4 motive (aaaa′)
B. introducere = 8 măsuri = 4 motive (aa′ab)
C. figură = 8 măsuri = 4 motive (abab′)
Adică:
A (aaaa′) + B(aa′ab) + C(abab′)

Cea de a treia frază, „figura", reprezintă „ideea coregrafică" principală a unui „pont", determinîndu-i acestuia conturul propriu. „Promenada"[4], care poate avea aceeași dimensiune, este alcătuită din mișcări oarecum simple, înlănțuite pe formulele ritmice fundamentale, și se înscrie în schema pontului ca un moment de relaxare după o serie de mișcări atletice cu un mare consum de energie. „Introducerea" are rol de *punere în temă* și, în același timp, de pregătire a avîntului necesar interpretării mișcărilor complexe cuprinse în ideea coregrafică principală.

Cercetarea variantelor culese ne relevă totodată și existența mai multor tipuri de joc fecioresc, a căror individualitate este determinată de o serie de elemente proprii, specifice fiecăruia în parte. Aceste trăsături particulare nu afectează însă fondul comun categorial, ele evidențiindu-se, în general, la nivelul structurii motivelor și frazelor coregrafice. Printre aspectele care concură la delimitarea specifică a fiecărui tip de joc fecioresc putem remarca: frecvența mai mică sau mai mare a unor elemente cinetice, amplitudinea acestora, persistența unor formule în ritm ori modul cum se produce variația lor, diversa corelare a elementelor cinetice în structura motivelor, modul cum se rezolvă frazele coregrafice (motivele finale), dinamica specifică, maniera de execuție etc.

În ansamblul *tipologiei generale a dansului popular românesc*[5] grupa *jocurilor feciorești* ocupă primul loc în limitele clasei a V-a, a *jocurilor de ceată* — deci clasa a V-a grupa A. Grupa însumează șapte tipuri și șase subtipuri de joc reunite, la rîndul lor, în trei subgrupe, așa cum sînt prezentate în următoarea schemă:

Subgrupa	*tipul*	*subtipul*
— A.I.	— 1. De bîtă	— 1a. Călușerul
	— 2. De sărit	
	— 3. Fecioreasca rară	— 3a. Fecioreasca tîrnăveană
		— 3b. Fecioreasca făgărășană
		— 3c. Fecioreasca fetelor
— A.II.	— 4. Fecioreasca bihoreană (ardeleana feciorește)	— 4a. Ardeleana de doi
		— 4b. Ardeleana solistică
	— 5. Sorocul	
— A.III.	— 6. Fecioreasca codrănească	
	— 7. Fecioreasca deasă	— 7a. Bărbuncul

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește răspîndirea tipurilor de joc fecioresc în spațiul folcloric precizat la începutul lucrării — Transilvania, Țara Crișurilor și Cîmpia Mureșului — încercăm să trasăm conturul diferitelor zone specifice, bine înțeles cu gradul de labilitate pe care ni-l impune realitatea fenomenului.

Subgrupa A. I., care cuprinde cel mai mare număr de tipuri — *de bîtă*, *de sărit*, *fecioreasca rară* — și subtipuri de joc — *căluțerul*, *fecioreasca tîrnăveană*, *fecioreasca făgărășană*, *fecioreasca fetelor* — , acoperă cel mai larg spațiu de răspîndire, aproape toată Transilavnia. Dintre tipurile de joc citate, *fecioreasca rară*, cunoscut și sub alte denumiri, ca Raru, Rara, Românește de ponturi sau De ponturi, este jocul cel mai des întîlnit, aria lui de răspîndire confundîndu-se cu cea a întregii subgrupe, excepție făcînd numai o parte din nordul Transilvaniei și zona folclorică a Hunedoarei. *Căluțerul* [6], care după toate datele cunoscute pare să fi avut un spațiu de răspîndire și mai larg, se concentrează numai în două zone, oarecum îndepărtate una de alta, din bazinul Mureșului. Prima zonă este situată spre vest și cuprinde aria folclorică hunedoreană împreună cu părțile limitrofe ale Sibiului și Albei. Cea de a doua este situată spre est, în jurul Reghinului, cu pătrunderi în Cîmpia Transilvaniei. Aproape în aceeași situație se află și tipurile de joc *de bîtă* și *de sărit*, ambele aparținînd suitei Haidăului care, după consemnările din secolul trecut, a avut o arie de răspîndire cu mult mai întinsă, cuprinzînd tot bazinul Mureșului și mare parte din Cîmpia Transilvaniei. În zilele noastre ele și-au restrîns mult zona de răspîndire, mărginindu-se doar la satele de pe cursul mijlociu al Mureșului — județul Alba și parte din Hunedoara — și la teritoriul dintre Tîrnava Mică și Mureș — în jurul Tîrnăvenilor pînă către Luduș. În plus, al doilea tip de joc — *de sărit* sau *sărita* — mai poate fi aflat și în alte cîteva puncte ceva mai izolate, ca de pildă în Valea Gurghiului (la est de Reghin), precedînd jocul *De-a lungul* ori contopit cu *Românește de purtat* (purtata cîmpenească) în Cîmpia Transilvaniei.

Dintre celelalte subtipuri, *fecioreasca tîrnăveană* și *fecioreasca făgărășană* sînt interferente între Țara Făgărașului — pînă în podișul Hîrtibaciului — și Țara Oltului, iradiind în bazinul Tîrnavei Mari. *Fecioreasca fetelor* constituie un caz aparte. O aflăm într-o arie extrem de limitată, avînd drept focar satele Crihalma și Ticușul Nou de pe raza comunei Comana din județul Brașov.

Subgrupa A.II. — tipurile de joc *fecioreasca bihoreană* (ardeleana feciorește în grup), *sorocul* și subtipurile *ardeleana de doi*, *ardeleana solistică* — acoperă țara Crișurilor și Cîmpia Mureșului.

Primul tip de joc (A.II.4. în schema tipologică), *fecioreasca bihoreană* — care era răspîndit, în urmă cu 50—60 de ani, pe aproape toată cîmpia bihoreană —, are astăzi o frecvență extrem de scăzută. În forma inițială de joc fecioresc el se regăsește doar într-o fîșie îngustă alătuită din cîteva sate înșirate pe granița cu Ungaria, cum ar fi : Toboliu și Cheresig (comuna Girișu de Criș), Roit și Sinicolaul Român (comuna Cefa) și cunoscut numai de bărbații trecuți de vîrsta de 50 de ani. *Ardeleana feciorește* nu este însă pe cale de dispariție, deoarece în procesul evolutiv al folclorului coregrafic bihorean și-a pierdut doar forma inițială de joc fecioresc în grup, contopindu-se cu dansul de perechi. Sub noua formă îl putem redescoperi în mai toate momentele de mare virtuozitate ale jocurilor de perechi, *Ardeleana în șir* și *Ardeleana în roată*, pe aproape toată aria folclorică a Bihorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două subtipuri ale *fecioreștii bihorene — ardeleana de doi* și *ardeleana solistică* — cunosc o frecvență mult mai mare și au o arie de răspîndire cu mult mai largă decît tipul de bază. Primul este răspîndit în partea de sud a Țării Crișurilor, depășind teritoriul dintre Crișul Negru și cel Alb ; al doilea acoperă aproape tot spațiul folcloric bihorean, cu excepția zonei din jurul Beiușului și Vașcăului.

Cît privește cel de al doilea tip de joc din subgrupa A.II. — *sorocul* (A.II.5.), cunoscut și sub denumirile *Sorocul în forme*, *Ardeleana în forme* sau simplu *Forme* —, îl aflăm în Cîmpia Mureșului, zonă ce înglobează o bună parte din județul Arad — de la Crișul Alb spre sud — și nord-vestul județului Timiș.

Subgrupa A.III. — tipurile de joc *fecioreasca codrănească*, *fecioreasca deasă* și subtipul *bărbuncul* — acoperă o bună parte din Cîmpia Transilvaniei și bazinul superior al rîului Someș, pînă către Satu Mare, adică Transilvania de nord cu excepția Țării Moților, ținutului Năsăudului și a văii Bîrgaelor. Dintre cele două tipuri de bază citate, *fecioreasca codrănească* (A.III.6) are un spațiu de răspîndire destul de bine delimitat, concentrîndu-se pe aria Munților Codru (pe ambele versante) și în Țara Chioarului. *Fecioreasca deasă* (A.III.7) este răspîndită, cu intermitențe, pe Cîmpia Transilvaniei și în bazinul superior al rîului Someș, pînă spre nord de Dej. Cît privește *Bărbuncul*, acesta este practicat din ce în ce mai rar pe un teritoriu restrîns, situat între rîurile Șieu și Someș — în sud-vestul județului Bistrița-Năsăud.

Din prezentarea de mai sus desprindem cu ușurință întrepătrunderea (sau chiar suprapunerea) evidentă mai ales între ariile de răspîndire ale subgrupelor A.I. și A.III. Adîncind cercetarea putem constata că fenomenul de interferență se amplifică la nivelul tipurilor de joc, el fiind frecvent chiar în cadrul aceleiași subgrupe. De pildă, putem întîlni deseori coexistînd în același repertoriu local *fecioreasca făgărășană* cu *fecioreasca rară*, *fecioreasca deasă* cu *bărbuncul*, *ardeleana de doi* cu *ardeleana solistică* sau *de sărit* și *de bîtă*, legate în suita *Haidăului* de mai bine de un secol [7]. Amplificarea fenomenului de interferență mărește gradul de dificultate în ceea ce privește determinarea zonelor specifice de răspîndire și de aici și labilitatea conturului acestora.

Pe cuprinsul spațiului de răspîndire, „jocurile fecioreștí", prezente în nenumărate variante reprezentînd tipuri și stadii evolutive diferențiate, sînt cunoscute sub diferie denumiri. Ansamblul terminologic ne relevă, în acest sens, următoarele opt grupe de denumiri : a) Fecioreasca, Fecioresc, Fecioreșteasca, Fecioreasca rară (Rara, Raru), Fecioreasca deasă, Fecioreasca fetelor, Ardeleana fecioreșteasca ; b) De ponturi, Românește de ponturi, Ungurește de ponturi, Ardeleana sau Sorocu în forme, Forme, Țură ; c) De sărit, Sărita, Românește de sărit ; d) De bîtă, De băț, Bota ; e) Tîrnăveana, Tîrnăveanca, Tîrnoveanca, Mureșana, Moroșana ; f) Ardeleana fecioreșteasca, Ardeleana de doi, Ardeleana de mînă, Bătuta ; g) Haidău, Bărbuncu, Sorocu ; h) Călușeru, Romanu, Banu Mărăcine, Bătuta călușerului, Căluțu.

Varietatea destul de mare a denumirilor sub care sînt răspîndite diferite variante ale jocurilor fecioreștí poate crea, de multe ori, confuzii și, implicit, dificultăți în identificarea lor în planul tipologic. De aceea considerăm că este absolut necesar ca, înainte de a încheia acest capitol, să încercăm o limpezire a termenilor respectivi. Bineînțeles că încercarea

https://biblioteca-digitala.ro

noastră nu poate fi o investigare în sens lingvistic, care ține de cu totul alt domeniu. Vom aborda numai aspectele terminologiei cu implicații în contextul cercetării coreologice.

Cu toate că mulți din termenii citați ne par deosebiți ca rezonanță, de la o grupă terminologică la alta considerăm că ei au aproape aceeași valoare semantică prin unele referiri de ordin tematic și morfologic.

În ansamblul termenilor citați, *Fecioreasca* (cu forma *Feciorescu* — „a (sau al) feciorilor", adică „jocul feciorilor" — împreună cu varianta *Fecioreşte* — „ca feciorii" sau „cum joacă feciorii" —) pare a fi termenul ce definește, în modul cel mai sintetic, atît pe planul expresiei cît și pe planul conținutului, jocul ca atare.

Fecioreasca, ca termen coregrafic cu referire la categoria de vîrstă a actanților, s-a impus fără îndoială în contextul manifestărilor tradiționale complexe ale *cetei feciorilor*. Afirmația se bazează pe faptul că denumirea *fecioreasca*, mai ales, are cea mai mare frecvență în ținutul Tîrnavelor, Sibiului și Făgărașului unde, după cum arată Ovidiu Birlea : „Atribuțiile cetei depășesc simpla desfășurare a colindatului și petrecerea după sfîrșitul acestuia, căci ele se întind adesea pe un an întreg. În această ipostază, ceata apare ca un instrument organizator al jocului tineretului, ca organ coregrafic în care colindatul este mai mult o sarcină suplimentară" [8]. Avînd în vedere importanța jocului tineretului în viața socioculturală tradițională și, implicit, rolul deosebit al cetei de feciori ca organizator al acestuia, ni se pare firesc ca dansul de care ne ocupăm să fie atribuit în primul rînd actanților principali ai manifestării ; mai întîi probabil sub forma „jocul feciorilor" (sau „a feciorilor"), care apoi s-a transformat în numele propriu contemporan de *Fecioreasca*.

Cuprins în același context terminologic, *Fecioreasca fetelor* constituie însă un caz cu totul aparte, termenul putînd să apară din punct de vedere semantic ca un „nonsens", dar jocul există ca atare într-o zonă extrem de limitată — pe raza comunei Comana din județul Brașov — și se prezintă ca o replică feminină, aproape identică, la dansul bărbătesc local. Fenomenul este recent, datînd, se pare, din perioada primului război mondial, cînd fetele, mai mult singure deoarece feciorii erau mobilizați la armată, au început să imite jocul acestora.

În ultimă instanță trebuie să arătăm că *Fecioreasca*, *Feciorescul*, *Fecioreşte*, împreună cu derivatele *Fecioreasca rară* (raru, rara), *Fecioreasca deasă* (deasa), *Ardeleana fecioreşte* par a avea ponderea cea mai mare în ansamblul terminologic al jocurilor în speță, ceea ce ne-a determinat să folosim termenul *jocuri fecioreşti* cu sens categorial tipologic.

Denumirea *De ponturi* — cu sensul de „a juca în ponturi" — împreună cu variantele *Românește de ponturi* (*de ponturi românește*) și *De ponturi ungurește* (*ungurește de ponturi*), este răspîndită în Cîmpia Transilvaniei. În aparență deosebită de denumirile din grupa precedentă, aceasta se încadrează totuși perfect în același context semantic, deoarece termenul comun *pont*, din care derivă, se referă la unul din aspectele esențiale ale structurii jocurilor feciorești. *A juca în ponturi* însemnează *a juca în figuri* — cu mișcări de virtuozitate și bătăi cu palmele pe segmentele picioarelor. Mai mult, termenul *pont* desemnează în același timp și o unitate de structură coregrafică, bine conturată, care stă la baza arhitectonicii variantelor de joc fecioresc. Aceeași semnificație o au și denumirile *forme* (*Sorocu în forme* sau *Ardeleana în forme*), răspîndite în Cîmpia Mu-

https://biblioteca-digitala.ro

reşului, precum şi *ţură* (*Ardeleana în ţură*, *Sălăjanu în ţură*), frecventă în bazinul Barcăului (nord-estul spaţiului folcloric bihorean), pe care le putem socoti chiar sinonime termenului *pont*.

Cu referire morfologică şi stilistică sînt şi următoarele două grupe de termeni : *De bîtă*, *De băţ*, *Bota*, *Ponturi pe loc*, *Ponturi cu fata* — cu sensul de a juca sprijinit în bîtă sau de parteneră — şi *De sărit*, *Sărita Românește de sărit*. Termenii din prima grupă sînt răspîndiţi în satele de pe cursul mijlociu al Mureşului şi din teritoriul dintre Tîrnava Mică şi Mureş. Ceilalţi cunosc o arie mai largă de circulaţie, cuprinzînd toată partea centrală a Transilvaniei. După toate datele de care dispunem, aceste două grupe de denumiri desemnează două dintre cele mai vechi tipuri de joc fecioresc.

Deşi aparţin aceluiaşi cadru terminologic, denumirile *Bătuta*, *Ardeleana de mînă* şi *Ardeleana de doi* ne pot crea dificultăţi în ce priveşte identificarea în plan tipologic, datorită tocmai referirii la elemente de ordin morfologic. De pildă *Bătuta* — care se referă în general la jocuri în care predomină diferite forme de bătaie — are o largă răspîndire în tot spaţiul folcloric românesc. În acest sens termenul poate reprezenta jocuri aparţinînd unor grupe tipologice (ba chiar clase) diferite, ca *horă* (*horă pe bătaie*) în Cîmpia Dunării şi Moldova, *brîu* în Moldova, *învîrtită* pe Valea Gurghiului (în zona Mureşului superior) etc. În contextul terminologic al jocurilor de care ne ocupăm *Bătuta* (în formă simplă) este întîlnită ca variantă de feciorească în sudul Transilvaniei, iar derivata *Bătuta căluşerilor* în suita jocurilor căluşereşti transilvănene.

În cazul celorlalte denumiri — *Ardeleana de doi* şi *Ardeleana de mînă* — termenul *de doi*, cu largă răspîndire în tot spaţiul folcloric românesc, se referă mai totdeauna la diferite *jocuri de perechi*[9]. *De mînă* sau varianta *De-a mîna* desemnează variante ale jocului *De-a lungu* în ţinutul Năsăudului, iar împreună cu *hora* (*Hora de mînă*) circulă alături de *Hora mare* şi *Hora dreaptă* în Cîmpia Dunării. Denumirile în cauză — *Ardeleana de doi* şi *Ardeleana de mînă* — sînt de fapt două variante terminologice, reprezentînd acelaşi joc fecioresc răspîndit în sudul ariei folclorice a Ţării Crişurilor şi în care doi dansatori (sau cîte doi dansatori) execută mişcările ţinîndu-se de mîna stîngă [10].

Denumirile care se referă la locul de origine, cum ar fi *Tîrnăveana*, *Tîrnăveanca*, *Mureşana*, *Mureşanca*, *Moroşana*, frecvente în Cîmpia Transilvaniei, şi chiar *Ardeleana* din Ţara Crişurilor, Cîmpia Mureşului sau Ţara Oltului [11], credem că sînt mai recente, cel mult din a doua jumătate a secolului trecut, şi ţin mai degrabă de fenomenul circulaţiei melodiilor — implicit de circulaţia lăutarilor — sau sînt de origine cărturărească. Facem asemenea afirmaţie deoarece, sub raport coregrafic, jocurile în cauză însumează toate datele fondului specific local respectiv şi nici măcar nu ne sugerează împrumuturi din zonele de proveniență ale denumirilor. Mai mult, în ansamblul terminologic tradiţional se reliefează preferinţa pentru termenii ce sugerează aspecte de structură sau de conţinut.

Haidăul, *Sorocul*, *Bărbuncul*, jocuri socotite de origine militară, precum şi *Căluşerul* (cu variantele *Bătuta căluşerului*, *Romanul*, *Banu Mărăcine*) ocupă un loc aparte în contextul terminologic al jocurilor feciorești. Dintre primele trei situaţia cea mai clară o are *Bărbuncul*. Termenul are la origine cuvîntul german Werbung — recrutare — , care a dat în limba română substantivul propriu Bărbunc, iar în limbile maghiară şi slovacă Verbunk, ambele denumiri cu sensul de 'joc de recrutare'. Coregra-

https://biblioteca-digitala.ro

fic, *Bărbuncul* s-a conturat în cadrul ceremoniilor de recrutare cu joc, inițiate în imperiul austriac începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În cadrul acestor ceremonii fiecare naționalitate a imperiului practica jocurile bărbătești proprii.

Făcînd parte din același context semantic este citat și *Sorocul*, probabil cu înțeles de „sorocul recrutării în armată", dar credem că limpezirea acestui termen mai necesită investigații. De altfel jocul ca atare este cunoscut în zona de răspîndire — Cîmpia Mureșului — și sub denumirea de *Ardeleana*, desemnînd în ambele cazuri o suită alcătuită dintr-un joc fecioresc — *Forme*, *Sorocu în forme* sau *Ardeleana în forme* — și un joc de perechi.

Haidăul, datorită implicațiilor sale, atît pe plan istoric cît și semantic, constituie un caz particular chiar în cadrul acestei categorii terminologice socotite de noi mai aparte. Ca termen coregrafic *Haidăul* derivă evident din *hajdu-tanc* (dansul haiducilor), denumire sub care jocul este atestat pentru prima oară de Melius Juhász Peter în anul 1565 [12]. Termenul *hajdu* (*haiduc*) este, după Rethei Prikkel Marián [13], de origine turcă; slavizat a pătruns în limba maghiară în a doua jumătate a veacului al XV-lea și are înțeles de 'cel care mînă vitele', adică 'păstor de vite'. Autorul citat arată că este consemnat „ca denumire (nume propriu — n.n.) mai întîi în articolul de lege 60—61 din anul 1514 ca *bubulcui* (tot) cu înțeles de păstor de vite [...]. În a doua jumătate a veacului al XVI-lea se folosește cu sens de *soldat infanterist*[14], datorită faptului că din populația păstorească, care era în număr mai mare, s-au format trupe mercenare pentru a împiedica năvălirea turcilor". Referindu-se direct la dans, Rethei spune: „Știind că haiducii erau la origine păstori de vite, credem că mai tîrziu, cînd au devenit soldați, au păstrat dansul lor caracteristic. E de la sine înțeles însă că schimbarea dansului în dans soldățesc a căpătat o alură soldățească".

În zilele noastre termenul *Haidău* este frecvent în zona Mureșului mijlociu, dar cu o valoare semantică oarecum modificată, referindu-se nu la un anume dans, ci la o suită alcătuită din trei jocuri — *Sărita* (joc fecioresc), *Purtata* (joc de perechi) și *Ponturi pe loc* sau *De bîtă* (joc fecioresc cu sprijin pe parteneră [15]). În această ipostază este consemnat de T. Frincu și G. Candrea în lucrarea *Românii din Munții Apuseni*, către sfîrșitul secolului trecut [16]. Trebuie să precizăm însă că, începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, termenul este cunoscut numai pe teritoriul Transilvaniei sub forma românească de *Haidău*.

În sfîrșit, *Călușerul*, *Romanul*, *Bătuta călușerului*, *Banu Mărăcine* sînt jocuri cuprinse în repertoriul cetelor de *călușeri* sau *juni* care circulă în Transilvania, Cîmpia Mureșului și în sudul Țării Crișurilor pe timpul sărbătorilor de iarnă. Acestea însumează elemente ce au aparținut vechilor *jocuri călușerești*, dar aranjate într-o adaptare spectaculară efectuată la mijlocul secolului trecut, iar termenii care le desemnează sînt în mare parte de origine cărturărească.

Deși am adoptat apelativul *feciorești* pentru a desemna grupa tipologică a jocurilor de care ne ocupăm, trebuie să arătăm că acestea nu au constituit apanajul respectivei categorii de vîrstă, ele fiind practicate în aceeași măsură de bărbații maturi și chiar de către bătrîni [17]. C.I. Flințiu [18], descriind jocul *Fecioreasca* din satul natal (de pe Tîrnave), ne arată că „atunci cînd joacă fecioreasca tinerii însurați, jocul lor este și mai înflăcărat (decît al feciorilor — n.n.)", iar mai departe: „dar în afară de tinerii însurați mai joacă fecioreasca și bătrînii. De obicei ei joacă

https://biblioteca-digitala.ro

la nunți și numai după ce au ciocnit pahare de vin, cînd deci sînt în plină voie bună. Jocul lor este mai potolit, dar frumusețea și executarea dibace a figurilor impresionează".

Pe linia celor relatate de Flinţiu am observat, pe parcursul cercetărilor noastre, că varietatea mijloacelor coregrafice, precum și forța de expresie se amplifică o dată cu vîrsta actanților [19]. Jocul feciorilor este mai rapid, cuprinzînd poate mișcări cu amplitudine mai mare, dar este mai puțin precis, cu oarecare stîngăcie, tribut dat lipsei de experiență. La jucătorii maturi (între 25 și 50 de ani) dansul apare în toată forța și complexitatea lui, cu mișcări atletice precise, iar interpretarea strălucește printr-o deosebită expresivitate. Jocul bătrînilor pierde din forță, este mai ponderat, dar impresionează prin finețe și subtilitate ritmică.

În contextul celor prezentate, credem că termenul *fecioreasca* — cu variantele lui *feciorescul*, *fecioreşte* — exprimă mai degrabă forța și tinerețea perpetuă a jocului, transmis din generație în generație, decît vîrsta actanților și, în acest sens, opțiunea noastră pentru forma „jocuri fecioreşti", prin care desemnăm întreaga categorie tipologică, poate fi pe deplin justificată.

NOTE

[1] Jocurile în care interpreții nu sînt prinși între ei formează o clasă în cadrul *tipologiei generale a dansului popular românesc*, clasă pe care am denumit-o, convențional, „jocuri de ceată". Aceasta cuprinde jocurile fecioreşti, jocurile călușereşti, jocurile ciobănești etc. Termenul este justificat și prin aceea că, într-o arie largă, cea mai mare parte a jocurilor din această categorie sînt legate strîns de *ceata feciorilor*, de *ceata călușarilor* sau *a mascaților*.

[2] În cadrul executării simultane se păstrează schema de bază a jocului, pe care fiecare jucător poate broda unele variații, fără însă să pericliteze unitatea întregului.

[3] Termenul *pont* (adoptat din terminologia populară) reprezintă cea mai mare unitate coregrafică cu un însemnat coeficient de stabilitate și este alcătuit din 2—3 fraze coregrafice, constituind o secvență bine conturată în cadrul unei variante de joc fecioresc (vezi explicația completă la p. 44).

[4] Am observat că, în cazul variantelor solistice, „promenada" (prima frază coregrafică a unui pont) se suprimă de cele mai multe ori. Se execută „introducerea" (a doua frază coregrafică), urmată de două-trei „figuri" legate între ele (B + C + C_1 + C_2 etc.), și nu se mai păstrează o alternanță riguroasă.

[5] Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1971, p. 36—37.

[6] Ne referim la vechiul obicei al *Călușului*, frecvent în aproape toată Transilvania și căzut în desuetudine în cursul secolului trecut. În cazul nostru este vorba de unele persistențe ale vechilor jocuri călușereşti legate de obiceiul similar celui din Muntenia și Oltenia.

[7] Suita ciclică a Haidăului este consemnată de T. Frîncu și G. Candrea în lucrarea *Românii din Munții Apuseni*, București 1883, cap. *Datini. Haidăul*, p. 134—135.

[8] Ovidiu Bîrlea, *Colindatul în Transilvania*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967", Cluj, 1969, p. 257.

[9] Termenul este consemnat pentru prima oară (definind un dans de perechi) în „codexul" lui Ion Căianu (Caioni) și atestă existența jocului de cuplu în spațiul folcloric românesc la începutul secolului al XVII-lea.

[10] Aceeași priză o putem întîlni frecvent în jocul călușarilor din Cîmpia Dunării.

[11] În Țara Oltului Ardeleana este denumirea părții a doua a jocului Fecioreasca. Din acel moment melodia se schimbă, devine mai dinamică și jocul se încinge, capătă intensitate maximă. Poate că acest mod de desfășurare a jocului Fecioreasca din acele locuri, precum și denumirea de Ardeleana se datorează influenței lăutarilor sau chiar a manierei de execuție din satele de dincolo de Olt (din dreapta Oltului), de unde se consideră că începe Ardealul; oricum, în aceste sate de peste Olt termenul Ardeleana nu este frecvent.

[12] Melius Peter, Könyvei *Samuel és kiralyak Könyvei* (Cărțile lui Samuel și ale regilor), tip. Debrecen, 1567: „Pe haiduc cîmpoiul l-a pus în mișcare să joace jocul haiducesc". Citat de G. Alexici în *Trecutul poeziei populare române* (Pagini din trecut), Luceafărul, 1905.

https://biblioteca-digitala.ro

[13] Rethei Prikkel Marián, *Dansul haiducilor*, articol apărut în revista „Etnografia" din anul al XVI-lea (1905).

[14] *Ibidem.*

[15] Cu aceeași valoare semantică termenul „haidău" poate fi întîlnit, mai rar, și în zona Mureșului superior. Noi l-am întîlnit în localitățile Lunca și Logig — județul Mureș — , unde desemnează suita ciclică formată din De-a lungu, De-nvîrtit, Țigănește, De-nvîrtit. Observăm că în acest caz suita ciclică nu mai cuprinde nici un joc fecioresc. Acesta s-a desprins din ciclu cu o altă denumire (Rara sau Raru), iar termenul Haidău s-a păstrat numai cu referire la suită.

[16] Teofil Frîncu și George Candrea, *op. cit.*

[17] Din păcate astăzi jocurile feciorești sînt practicate rar de către feciori la „jocu satului".

[18] C. I. Flințiu, *Coreografie românească*, Tîrgoviște, tip. „Dîmbovița", 1936, cap. Fecioreasca.

[19] Observația este valabilă pentru întreaga creație coregrafică populară românească.

https://biblioteca-digitala.ro

CERAMICA POPULARĂ DIN VALEA VÎLSANULUI—ARGEȘ (I)*

MIHAIL M. ROBEA

I. CENTRELE ȘI CATEGORIILE DE CERAMICĂ

Valea Vîlsanului, una din cele mai pitorești văi din nord-vestul Munteniei, cu lungimea de 75 km și cu lățimea de 5—6 km, este situată în nordul județului Argeș, în apropierea orașului Curtea de Argeș, între văile Argeșului și Rîului Doamnei. Așezată într-un cadru geografic complex și ospitalier omului, au apărut și s-au dezvoltat aici, în cele cinci formațiuni social-economice, zeci de așezări sociale, în care s-au practicat diferite ocupații (agricultura, pomicultura, creșterea vitelor etc.) și variate meșteșuguri (ceramică, rotărie, cojocărie etc.).

Vechiul meșteșug al ceramicii se practică încă cu asiduitate în cîteva sate vîlsănene, cu o veche atestare documentară — *Mălureni* (1576), *Stroești* (1500) și *Vîlsănești* (1533). Meșteșugul a fost semnalat, limitat și temporar — numai în primele decenii ale secolului nostru [1] — și în *Bunești* (1525). Satul Bunești e așezat în sudul văii, pe pîrîul Bunești, un afluent al Vîlsanului. În schimb, restul celor 3 sate se află așezate în lanț pe firul Vîlsanului, în partea centrală, locuită. Administrativ, două așezări (Bunești și Mălureni) aparțin de comuna Mălureni, iar alte două sate (Stroești și Vîlsănești) — de comuna Mușătești.

Așezările acestea sociale au receptat în spațiul etnocultural al Argeșului toate caracteristicile ultimelor trei orînduiri social-economice. În epocile medievală și modernă au cunoscut, într-o ordine succesivă, cu caracteristicile zonale, economia naturală și de schimb și au luptat împotriva exploatării latifundiarilor și a abuzurilor clerului [2]. În epoca contemporană, așezările vîlsănene trec, ca și alte sate din țara noastră, prin profunde transformări politice, economice, sociale și culturale. În oricare dintre ele, contururile urbanistice apar pregnant.

În evoluția lui istorică, meșteșugul ceramicii din aceste centre a parcurs diferite perioade de strălucire, conducînd la diversificarea producției în trei mari categorii: *olărie, produse ceramice monumentale și de uz gospodăresc, teracotă* — și la specializarea ceramiștilor într-un sector anume.

Interesantă prin vechime, prin gama largă de produse tradiționale și prin ornamentica ei variată, producția atît de valoroasă a centrelor ceramice vîlsănene impune cercetarea ei [3], mai ales că puținele referiri asupra acesteia sînt sporadice și lacunare. În pofida similitudinilor evidente a uneltelor și instalațiilor, a modelării și formelor ceramice din centrele din Valea Vîlsanului cu cele din celelalte centre din țară, există totuși deosebiri frapante, caracteristici locale, la toate categoriile de ceramică.

https://biblioteca-digitala.ro

Atestarea olăriei

Olăritul [4] este meșteșugul cel mai vechi și cel mai important prin producția înaltă de vase și prin valențele decorative ale acestora.

Cu toată parcimonia știrilor documentare, olăria apare totuși atestată aici cu sute de ani în urmă — dovada unei vechi continuități a populației pe meleagurile argeșene. În acest sens, olarii precizează indubitabil că meșteșugul îl practică „din tată-n fiu". Documentar, el este atestat tîrziu, începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prin onomastică, prin patronimicul *Olaru*, provenit din apelativul *olar*, care nu apare decît în centrele ceramice, îndeosebi la locuitorii satului Stroești, mărturie a unei intense activități a meșteșugului în această așezare. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, patronimicul devine foarte frecvent [5]. Alte documente contemporane înregistrează aspecte ale olăriei în cadrul relațiilor economice dintre săteni, în special clăcași și proprietari, și al ceremonialului de înmormîntare. Astfel, într-o „Însemnare de zilele clăcașilor", din 12 decembrie 1839, a unui proprietar din Stroești, se găsesc două referiri la olărit. Una îl privește pe N. Căvescu, care, potrivit formulării din text, cu „600 oale l-au globat p-întregu" [6], iar alta se referă la Grigore Olărescu, pe care, cu 128 de lei, „îl apucă arendașu pentru cuptorul de oale și la învecinatele sate plătesc cîte lei trei de cuptor pă an" [7]. Ultima informație e de o importanță excepțională, căci, pe lîngă că relevă plata unei „dări" de clăcaș către proprietar, pentru cuptorul de oale, menționează prezența meșteșugului „și la învecinatele sate", evident la Vilsănești și Mălureni. Dispunînd de vase, sătenii puteau să împartă la oameni, în contextul ceremonialului de înmormîntare, zeci de vase, așa cum a făcut, de exemplu, un locuitor din Stroești, în martie 1831, care a oferit participanților la „îngroparea socră-meu" mai multe oale, urcioare și străchini [8]. În satul Vilsănești, se atestă dimensiunile mari ale datoriei în vase ceramice ale unor săteni față de stăpînii lor. În diata lui State sin Ion Ciolcă din Vilsănești, scrisă în jurul lui 1800, Ion al Udrei e trecut cu „o mie doo sute ole" [9]. Documentele conturează, așadar, deși fragmentar, formele clasice ale olăritului în centrele vîlsănene în primele decenii ale secolului trecut.

În deceniile următoare din secolele XIX—XX, îndeosebi din prima jumătate a secolului nostru, meșteșugul ceramicii din centrele vîlsănene cunoaște o evidentă dezvoltare o dată cu sporirea populației și cu creșterea trebuințelor ei. Marele dicționar geografic menționează, ignorînd aspectele din teren, numai centrul Vîlsănești [10]. În preajma declanșării primului război mondial, numărul olarilor vîlsăneni, permanenți și sezonieri, era realmente de ordinul zecilor. Ei continuau să producă vase atît pentru piața locală, cît și pentru piața națională, pentru produse agrare. Ei produc vase tradiționale nesmălțuite, cu forme și ornamente expresive. Participînd la expozițiile județene, la Pitești, și naționale, la București, aceste vase întrunesc aprecierile specialiștilor și ale publicului vizitator. Unii olari din Stroești și Mălureni participă chiar la marea expoziție a României din 1906 [11]. Se mențin și acum vechi practici ale împrumutului de bani cu restituirea în vase de ceramică. C. Costache-Hogioiu din Stroești, bunăoară, îl împrumută, prin 1910, cu 100 de lei pe consăteanul său Ioniță Diaconu, cu obligația de a-i restitui banii prin confecționarea a 8000 de oale în 8 ani. La achitarea datoriei i-a considerat însă oalele drept dobîndă [12].

https://biblioteca-digitala.ro

Un puternic impuls l-a primit ceramica vîlsăneană din partea unor învățători locali entuziaști care, înțelegînd semnificația producției ceramice în economia sătească, au stimulat dezvoltarea meșteșugului, oferind modele și pregătind noi meșteșugari prin înființarea, la Bunești [13] și Mălureni [14], a unor ateliere școlare cu elevii dotați, care lucrau sub îndrumarea unor olari pricepuți. Un atelier interesant de ceramică l-a înființat în Mălureni eminentul învățător și pictor Ion Marinescu-Vîlsan (1865 — 1936), cu studii de specialitate la Școala de arte frumoase din București și specializat în străinătate. Funcționînd „zi și noapte" în primul deceniu din secolul nostru, atelierul, unde uceniceau viitorii olari locali, producea, în primul rînd, vase de uz caznic (oale, străchini, urcioare, borcane), componente decorative (vaze drepte și sferice, rame) și figurine. Decorul, lucrat pe angobă în alb sau în roșu, era inspirat din repertoriul tradițional, dominînd motivele geometrice, ca: brîul, valul, punctul, pătratul, rombul, triunghiul, cercul etc., în detrimentul celor fitomorfe și zoomorfe, extrem de rare. Se foloseau culorile: alb, roșu, negru, galben, brun, albastru, verde, brun-roșcat ș.a. Grație varietății formelor și ornamentelor lor, multe din obiectele ceramice expuse în expoziții au fost achiziționate de colecționari și de muzee prestigioase [15]. În cadrul uceniciei lor din acest atelier, numeroși olari din Mălureni și Stroești au deprins, la un nivel superior, tehnica modelării lutului.

În perioada interbelică, centrele vîlsănene, deși se aflau în plină activitate, continuau să rămînă ignorate pe plan național de cercurile științifice.

În perioada contemporană, olăria s-a menținut încă, o vreme, la un ritm dinamic: în anul 1969, se găseau în Stroești 23 de familii de olari, în Vîlsănești — 13 și în Mălureni — 6 [16]. Între timp, datorită concurenței vaselor emailate de fier și a modernizării vieții, numărul olarilor s-a redus în mod vădit. În anul 1985 [17] erau impozabili în Stroești 9 olari, în Vîlsănești — 5 și în Mălureni — 3. Dacă la aceștia adăugăm pe „olarii sezonieri", statisticile oficiale ale primăriilor se ridică în mod evident pentru fiecare centru. Viitorul olăriei vîlsănene este însă incert, întrucît tinerii își caută acum alte ocupații mai sigure. Ignorate un timp, chiar de unii cercetători avizați, care în 1967 [18] își exprimau îndoiala asupra existenței aici a olăriei, în anii următori, centrele vîlsănene, antrenate în noile manifestări cultural-artistice, încep să fie redescoperite treptat prin participarea lor la expoziții și tîrguri locale, interjudețene și naționale [19], prin conferirea de premii olarilor talentați în cadrul unor festivaluri, inclusiv festivalul național „Cîntarea României", prin presa argeșeană — „Secera și ciocanul" și „Argeș" [20] — și prin expunerea vaselor achiziționate de mai multe muzee, precum Muzeul de Etnografie din Curtea de Argeș, Muzeul Etnografic din Mușătești, Complexul Muzeal Golești, Muzeul Brukenthal — Sibiu, Muzeul Satului și de Artă Populară — București [21] etc., în colecțiile lor de ceramică populară. Informațiile receptate despre existența centrelor ceramice pe Vîlsan — Argeș au fost preluate de ghidurile turistice [22] și de unele lucrări generale [23], cîteva cu un plus dens de date [24]. Numai semnalată, producția de vase ceramice a centrelor vîlsănene a rămas însă cu totul în afara studierii ei multiple.

Procurarea și prelucrarea materiei prime

a) *Argila*. Materia principală e o argilă specială, care se prelucrează ușor, „nu scade vasul la uscat", permite smălțuirea și conservă forma „la copt". O astfel de argilă bună se găsește din abundență în Stroești,

https://biblioteca-digitala.ro

în poiana Marcu, situată în valea Stroeasca, la hotarul dintre satele Stroești și Vîlsănești, și, într-un spațiu foarte limitat, în cantități reduse, în cîteva locuri din satele Mălureni și Stroești.

Olarii veniți în poiana Marcu, la începutul verii și îndeosebi toamna, cu atelaje și unelte, sapă cu *hîrșăul* (hîrlețe) în pămînt pînă la „vina" de lut, vînătă (la adîncime de 1 — 3 m; de obicei la 2 m). Cînd dau de stratul cu „pămînt dă oale", îl desprind „tare tun" în bulgări, cu tîrnăcopul, și îl încarcă în căruță, pentru el plătind 120 — 150 de lei proprietarului terenului. Anotimpul cel mai prielnic pentru excavarea lutului e toamna, lunile octombrie — noiembrie, fiindcă are timp suficient „să se dospească" bine. Transportat acasă, este așezat pe o arie neacoperită, un spațiu de 3—4 mp, delimitat între scînduri sau trunchiuri mijlocii de copaci și situat, de obicei, în partea dinspre drum a curții.

Olarii din Stroești, de teama unor eventuale „scăderi" și „crăpături" la vase, înnobilează deseori lutul din poiana Marcu cu „pămînt iute", o argilă specială și rară, „cleioasă", roșie ori galbenă și care se usucă „iute". Această argilă se găsește în cantități reduse, se extrage cu greutate de pe piscurile unor dealuri locale și se transportă cu sacoșa. Pusă peste lutul din poiana Marcu într-o proporție de 1/4 încă de la aducerea lui în arie, se amestecă bine cu acesta cu o lopată de lemn și, deocamdată, se înlătură corpurile străine mai mari.

Unii olari din Mălureni mai întîlnesc lutul necesar lor, însă în cantități limitate și numai pentru anumite vase, și în unele locuri de pe cuprinsul satului lor. Astfel, lutul pentru străchini îl găsesc la podul rîului Vîlsan, în punctul Zgaroești, în viitura făcută de apă, iar cel pentru urcioare, fiind „cel mai bun", îl extrag din poiana Măgura, situată lîngă un pîrîu. Olarii din Stroești extrag un „pămînt" special, „leneș la lucru față de ăl din Marcu" [25], dar foarte bun pentru modelarea vaselor (cești ș.a.) și obiectelor mărunte (pușculițe, fluierici ș.a.), aflat în cantități limitate și greu de găsit în „vine", de pe anumite dealuri și văi din satul lor.

În etapele următoare așezării lutului în arie, el este prelucrat în așa măsură încît să se obțină o pastă maleabilă, să devină „ca untu" și curățată de impurități. Mai întîi, lutul, sub formă de bulgări mari și tari, e tocat și fărîmițat cu sapa sau cu hîrletul, udat cu apă și amestecat în mai multe rînduri. Pregătit astfel, se lasă tot afară, de regulă vreme de o lună, să înghețe, spre a se dospi.

Într-o nouă etapă, desfășurată la 3 — 4 săptămîni după cea precedentă, lutul este frămîntat și impuritățile înlăturate, folosindu-se două căi cu două tehnici: manuală și mecanizată. În cadrul frămîntării manuale, pămîntul dospit, transportat în atelier pe „un țol dă cînipă" (Stroești și Vîlsănești) ori „p-o targă" (Mălureni), e tăiat cu o sîrmă, altădată cu un „cărpător", în bucăți mari și sferice, numite *buși* (Vîlsănești) și *stocuri* (Stroești și Mălureni), spre a i se îndepărta pietricelele, fosilele, frunzele etc. Un buș e o bucată mare de argilă cît o poate ridica un om cu ambele mîini și din ea se pot confecționa 100 de oale de Moși. În continuare, fiecare buș se calcă succesiv și amănunțit cu piciorul în direcția S-N ori E-V, pe porțiuni, pînă se lățește, după care acesta se reface și iar se calcă. Operațiile tăierii, călcării și refacerii bușilor se repetă în mai multe rînduri, de regulă de 3 ori. În timpul lor, prin tăiere și călcare, se identifică pietricelele, bucățile de lemn ș.a. ce sînt îndepărtate, apoi se frămîntă lutul pînă devine o pastă uniformă, pură, maleabilă și aptă să-și păstreze forma dată. Frămîntarea mecanică, introdusă mai recent de

https://biblioteca-digitala.ro

unii olari în practica lor, se produce cu *malaxorul*, acționat manual și cu curent electric. Introdus în cupă („coș"), pămîntul este frămîntat și impuritățile rămase i se pot îndepărta cu mîna după căderea lui pe așternut ori într-o cutie anume. Totuși, înainte de a se transforma într-o pastă maleabilă, argila se mai frămîntă manual de om. Prelucrată trudnic, pasta se depozitează temporar în beciuri (Stroești și Mălureni) și în ateliere și odăi (Vîlsănești), pînă la modelarea ei.

În cazul aducerii argilei într-una din zilele de vară în arie, ceea ce se întîmplă mai rar, transformarea ei într-o pastă aptă de lucru și lipsită de impurități parcurge aceleași etape, însă, din cauza trebuințelor urgente ale olarului, ele sînt scurte și operațiile intensive. Dar argila cu cea mai bună modelare rămîne cea prelucrată toamna.

b) *Coloranții* constituie un component imporant al materiei prime pentru finisarea vaselor de ceramică. Unii coloranți se prelucrează aici, la obținerea lor lucrînd, alături de bărbați, și alți membri ai familiei, în special femeile. În cea mai mare parte, culorile se obțin cu tehnica tradițională. Cromatica olăriei vîlsănene e restrînsă, însă echilibrată, atît pentru vasele nesmălțuite, cît și pentru cele smălțuite.

Culorile proprii, tradiționale, ale vaselor nesmălțuite sînt *roșul* și *albul*. Culoarea *roșie*, local *roșeala*, se obține aici din *pămîntul roșu*. Se găsește sub forma unor „vine" roșii, în cantități limitate și greu de descoperit, în spațiul geografic al centrelor, pe versanții unor dealuri și se transportă acasă cu sacoșa. Prelucrarea ei, pentru starea lichidă și utilă, trece printr-o succesiune de operații migăloase și trudnice: o dată adusă în atelier, este tăiată în bucăți mici și uscată. Aceste bucăți se introduc într-un lighean cu apă, „stingîndu-să ca varu". Lichidul obținut, vîscos, se strecoară printr-o sită în alt lighian, pentru înlăturarea impurităților, și apoi se dă la rîșniță, obținîndu-se, în sfîrșit, o substanță „curată", vîscoasă „ca laptele bătut" și lucioasă „ca sticla" [26]. Culoarea *albă* se obține din huma albă, care se procură direct sau prin intermediari tocmai din Miercurea Ciuc și, în special, de la Medgidia, o dovadă în plus a strînselor și permanentelor legături social-economice ale comunităților vîlsănene cu colectivități românești din alte provincii istorice. În general, prelucrarea humei albe cunoaște același proces tehnologic ca cel al „roșelei".

Culorile specifice vaselor smălțuite le formează cafeniul, galbenul, maronul, brunul, verdele. *Smalțul* incolor formează substanța principală în schimbarea categoriei vaselor și a varierii culorilor. În plus, smalțul le asigură vaselor durabilitate și impermeabilitate, luminozitate și o cromatică deosebită. Olarii vîlsăneni, ca și cei din alte centre, obțin smalțul pe două căi distincte: 1) prin producerea lui în propriul atelier și 2) din comerț. Obținerea „smalțului natural" în atelier—din plumb și piatră albă—urmează o tehnologie tradițională și complicată. Într-un tuci anume, stabilit deasupra unui foc puternic, olarul introduce „dășăuri dă plumb", pe care le amestecă cu un vătrai pînă cînd ele devin un praf galben-roșiatic. Spre a se obține un praf fin și pur, el se cerne cu o sită deasă și partea cernută „ca mălaiul" constituie „zmalțul". Pentru a deveni totuși smalț util, strălucitor și „legat", praful respectiv se combină cu cel de piatră albă. Și *praful de piatră albă* se prepară, la rîndul său, din piatra albă din rîul Vîlsan sau din afluenții lui, care, după ce este arsă bine în cuptor pînă „să frăgezează", se pisează, se cerne și apoi e stinsă cu apă. Introdus în comerț, unii olari au început să-l cum-

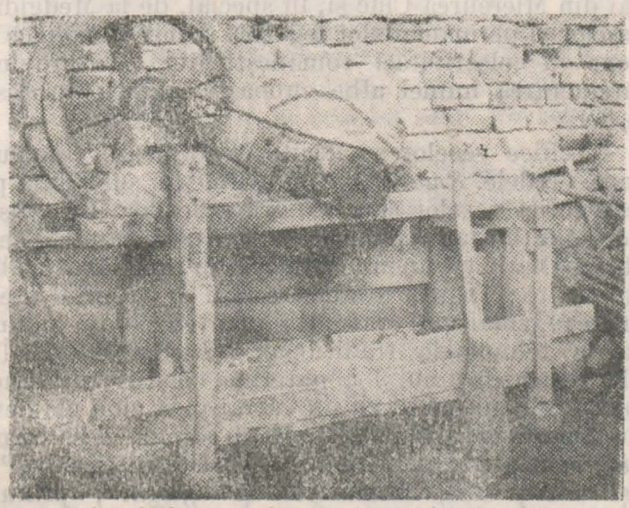
https://biblioteca-digitala.ro

pere de la magazine. Prafurile de smalț și de piatră, într-o anumită proporție — o măsură de praf de piatră la două măsuri de smalț — se amestecă bine cu o lingură într-un vas cu apă. Substanța rezultată se dă la rișniță, spre a nu fi grăunțoasă, ci fină, „ca dă lapte". Prin adăugarea de apă, lichidul vîscos, incolor, se subțiază mult. Și prepararea smalțului cumpărat din comerț urmează, de la adăugarea prafului de piatră, același proces tehnologic.

Paleta coloristică a vaselor smălțuite se concretizează fie prin imprimare, fie prin combinare cu oxizi. Tehnica imprimării e cea mai simplă și ea constă în imprimarea cu pensula a smalțului peste o anume culoare. *Căfeniul* și *galbenul* se realizează prin suprapunerea smalțului pe suprafața roșie a vasului, la prima culoare și, respectiv, pe spațiul lui angobat în roșu. Prin amestecul smalțului cu oxizi se obțin celelalte culori: *maronul* cu oxid de mangan; *verdele închis*, cu toval (aramă); *brunul*, cu oxid de cupru peste pasta roșie; *verdele deschis* sau *verdele prăzuliu* cu oxid de cupru peste suprafața angobată în humă roșie. Prepararea locală a verdelui parcurge cîteva operații, căci se pun bucăți mici de aramă într-un vas, de obicei într-o oală, la un foc puternic și prin încălzire, la temperatură ridicată, se produce „zgură", care se pisează, se cerne și se introduce în smalț. La 1 kg de smalț se pun 1—2 linguri de „praf dă aramă" și 4 linguri de praf de piatră. Compoziția rezultată se amestecă cu apă și se dă la rișniță, pentru obținerea unei substanțe adecvate, uniforme, fine. Smalțul verde prăzuliu este realizat. Dintre toate culorile, verdele este frecvent preferat la o gamă largă de vase.

Unelte, instalații și construcții

Și în centrele vîlsănene, meșteșugul olăritului solicită, pentru zecile de operații, un larg inventar de unelte, instalații și construcții. Majoritatea lor se confecționează de olarii înșiși. Potrivit funcției lor în diferitele faze ale extragerii și prelucrării lutului, ele pot fi clasificate în trei categorii.



1 — Malaxor acționat cu energie electrică.

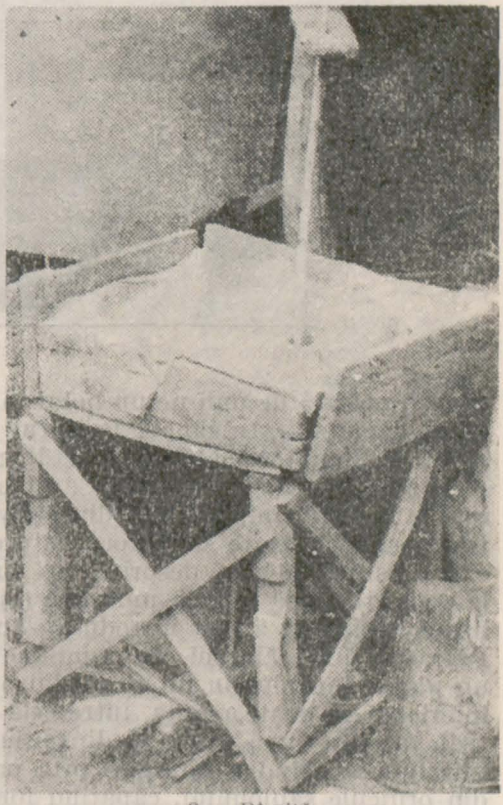
a) *Uneltele și instalațiile pentru excavarea și pregătirea lutului de modelat*: *hîrșăul* (Vîlsănești) sau *hîrlețele* (Stroești, Mălureni), pentru săparea galeriei; *tîrnăcopul*, necesar la dislocarea argilei tari din strat;

https://biblioteca-digitala.ro

cazmaua, utilă la ridicarea materialului din groapă; *sapa*, necesară la fărîmițarea bulgărilor; *lopata de lemn*, întrebuințată la amestecarea lutului; *cărpătorul* (cuțit de lemn) ori *sîrma* subțire, pentru tăierea bulgărilor; *vasele* (ligheane, oale ș.a.), folositoare la prepararea coloranților; *țoalele*, destinate așezării lutului; *malaxorul*, pentru frămîntarea lutului; *rîșnița*, destinată pregătirii coloranților. Ultimele două „unelte", adevărate instalații, sînt complexe.

Malaxorul, introdus mai recent de unii olari vîlsăneni, se prezintă sub două tipuri: unul acționat manual, iar altul—cu energia electrică. *Malaxorul manual* e simplu. Apare ca o masă dreptunghiulară (1—1,50m × 0,80—1m) cu patru picioare (înalte 1—1,20 m), avînd deasupra un coș piramidal, sub care se află apropiați doi cilindri mari de fier, acționați dintr-o latură cu o manivelă învîrtită manual. Lutul introdus în „coș" este fărîmițat și amestecat de cei doi cilindri acționați manual, căzînd direct jos sau pe un țol. *Malaxorul acționat cu energie electrică* este mai complex. Își menține scheletul anterior mai întins și foarte solid acum, ca să reziste trepidațiilor, dispuse în partea superioară de un sistem de dispozitive (roți, curele) de acționare a cilindrilor fixați tot sub „coș", pus în funcție cu energia electrică, și posedă jos o cutie mare pentru colectarea argilei frămîntate. Lîngă atelierul olarului Petre Pătrașcu din Mălureni poate fi văzut un asemenea malaxor clasic. Chiar dacă operația frămîntării lutului cu malaxorul mai e reluată, acesta, pentru înlăturarea eventualelor impurități rămase, „să mai ia o dată la călcat" cu piciorul.

Rîșnița, pe care o au toți olarii profesioniști, e una obișnuită, simplă. Stabilită pe un postament solid sub formă de măsuță cu patru picioare, se compune din două pietre rotunde, obținute de la cariera din Albești de Argeș, cea superioară intrînd în scobitura mare cu gardină, anume executată, a pietrei inferioare. Se pune în mișcare circulară învîrtind piatra superioară cu vergeaua („fus") fixată într-o gaură din ea și într-un suport de lemn prins de un stîlp. Substanțele introduse pe gaura din centru și rîșnite pătrund în gardină și, printr-o deschizătură din marginea pietrei inferioare, pot fi colectate în recipient.

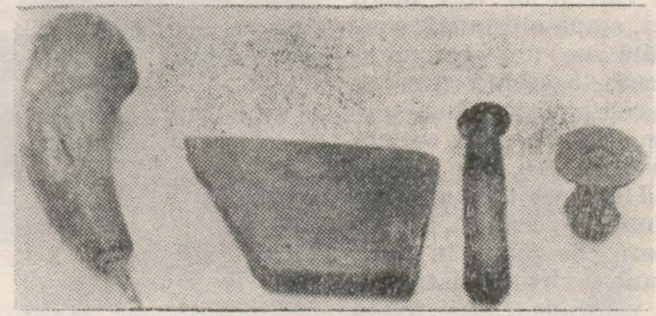


2 — Rîșniță.

b) *Uneltele și instalațiile pentru modelarea și decorarea vaselor*: *roata olarului*, care ajută la modelare; *cuțitul* din lemn sau fier, pentru strunjit; *beteala*, *peteala* sau *fichieșul*, din lemn, în formă de lopețică, de mai multe dimensiuni (4 tipuri în Vîlsănești !), după mărimea și forma vaselor, destinate modelării; *lopețica*, din lemn, de va-

https://biblioteca-digitala.ro

riate mărimi și forme (dreptunghiulare și sferice, având „o coadă"), necesară la potrivirea formei în interior; *perforatorul*, din lemn, realmente un fus, necesar la efectuarea orificiului din mînerul urciorului; *presa*, o unealtă complexă fixată la unul din colțurile mesei din fața roții, pentru confecționarea rapidă și exactă a mînerelor de vase; *răzătoarea*, de lemn, prinsă de masă, utilă la ștergerea de pe mîini a pămîntului; *ciobul*, un vas de ceramică sau de tablă emailată așezat pe masă, cu apă, folositor la înmuierea cu mîna a argilei; *pensula* sau *pămătuful*, o pensulă cu părul strîns spre vîrf, pentru decorarea îndeosebi a brîului pe partea superioară a vaselor; *pieptenele* (termen dat în trecut și mai rar astăzi), *plotogul* sau *pana*, din lemn, „un fel dă pieptănuș cu 3—4 dinți", destinate executării brîurilor pe banda albă circulară a vasului; *scripetul*, alcătuit dintr-o rotiță de ceas sau ceva similar confecționat, introdusă în „capătul" unui băț scurt, în trecut înlocuind pieptenele, pentru scrijelirea „dunguliţelor" și a altor motive; *cornul* sau *corneciul*, un „corn dă vită" retezat sau unul „din tablă" terminat cu „o țiță mică" pentru uniformizarea substanței, folosit la pictarea motivelor decorative; *tiparul*, din pămînt ars, de mai multe tipuri, în formă de ciupercă, o „ștampilă" cu reliefarea unei „flori", util la imprimarea de flori; *presa pentru fire de lut*, o cutie de conserve cu orificiile făcute cu cuiul și prin care ies firișoare de lut prin presarea lui cu mîna, folosită de Ilie Dragu, în Vîlsănești. Unelte mai complexe aici: *roata olarului* și *presa*. *Roata olarului*, confecționată de olari sau lemnari, se compune din două discuri de lemn unite printr-un fus prins cu un clește de lemn de masă, cel de jos fiind mare și gros, numit „roata

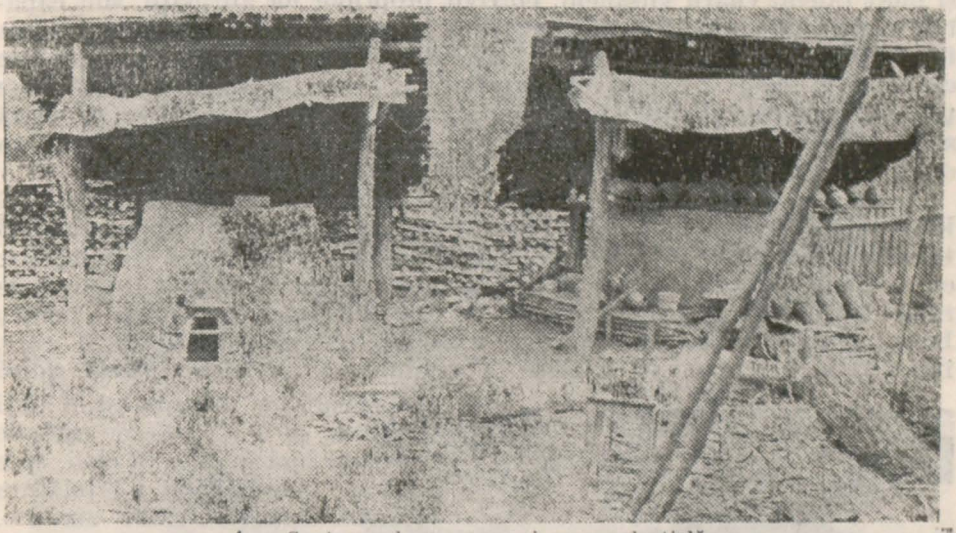


3 — Din uneltele olarului

mare", plasată de unii pe un bolovan, iar cel de sus avînd un spațiu restrîns, denumit „străgălie". Bulgărul de lut se pune și se modelează pe străgălie. Roata, situată de obicei lîngă o fereastră, e încadrată de o parte și de alta de „scaunul olarului", o blană fixată pe doi țăruși, și de „masa roții", îngustă, improvizată din cîteva blăni stabilite pe patru picioare. De ea se află fixate ștergătorul și presa și pe aceasta se pun, de regulă, ciobul, sîrma pentru desprinderea fundului de vas etc. *Presa* servește la confecționarea rapidă, uniformă și în serie a „coadelor" de vase. Generalizată astăzi, ea a fost introdusă—după unele informații [27]—de Dumitru Pătrașcu din Mălureni. Se compune dintr-un cilindru lung de tablă și un piston introdus în interiorul lui prin partea superioară. În partea lui inferioară se poate monta, între cele două urechi, un șablon cu 1—2 orificii, diferite după formă și dimensiunile variate ale cozii vaselor. Lutul introdus în cilindru e împins prin presare de piston și trece printr-unul din orificiile șablonului, căpătînd forma și mărimea dorite.

https://biblioteca-digitala.ro

O instalație importantă a olăriei o constituie *cuptorul de ars vasele*, plasat — de teama declanșării incendiilor — într-un spațiu izolat din curte. Cuptorul olarului vîlsănean are forma tronconică cu vatra organizată. Construit direct pe sol, în majoritatea cazurilor de olarii înșiși, avînd, de regulă, o înălțime de 1,50 m și un diametru de 1,20 m, cu 2—3 guri de foc (0,30 m × 0,20 m), protejate de acoperitoare din 1—2 cărămizi, are pe-



4 — Cuptoare de ars vase și coame de țiglă.

rețiî din cărămidă, lați de o jumătate de cărămidă. Vatra o formează direct solul sau un rînd de cărămizi și posedă un șanț circular și mobil, construit dintr-un mic zid, cu 2—3 rînduri de cărămizi orizontale și acoperit cu un alt rînd de cărămizi rărite și în diagonală, rezemate cu un cap de micul zid și cu altul de peretele cuptorului, încît temperatura să se poată propaga ușor în sus. Spre a fi mai rezistente, unele cuptoare sînt încinse de jur împrejur cu o șină ori cu o sîrmă groasă. Unele cuptoare mai au stabilită, deasupra gurii principale de foc, o poliță — o blană (aproximativ : 1 m × 0,30 m) — fixată în cuie pe patru țăruși, pe care se poate urca olarul spre a coborî în cuptor și pe care se pun vasele înainte și după ardere. Reparațiile lui periodice le execută tot olarul. După capacitatea lor, există 3 tipuri de cuptoare : 1) *cuptorul mare*, pentru 1000 de vase, folosit mult în trecut ; 2) *cuptorul mijlociu*, cu 400—500 de vase ; 3) *cuptorul mic*, de 300—400 de vase. Acum, majoritatea covîrșitoare a olarilor posedă cuptoare mijlocii. Într-o căruță trasă de două vite se încarcă 3—4 cuptoare mici. Spre a-l feri de unele intemperii, cuptorul e adăpostit sub o șatră cu două ape, cea din față fiind o pătrime din lungimea celei din spate. Acoperișul de șiță e stabilit pe un schelet compus din patru stîlpi și două grinzi.

c) *Construcțiile*. Din construcțiile destinate olăriei fac parte *atelierul* și *adăpostul cuptorului*. *Atelierul*, care nu se ridică separat, ca o construcție independentă, decît extrem de rar, este literalmente o odaie obișnuită (3×4 m sau 4×4 m) din casă sau, citeodată, din vreun subsol. Mobilierul lui e simplu : roata și masa olarului într-un colț sau în fața unei ferestre, 3—4 rînduri de polițe lungi și largi pe cîte un perete, grămada cu bulgări de lut. *Adăpostul cuptorului* a fost deja prezentat : e o construcție simplă (obișnuit 3 × 3 m), o șatră. Unii olari mai folosesc, rar și temporar, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

uscarea și depozitarea vaselor, anumite încăperi (*șoproane, magazii, beciuri*), cu alte destinații gospodărești.

Modelarea lutului

Este o operație realmente capitală pentru confecționarea vaselor, care solicită meșterilor olari multă îndemînare, o experiență îndelungată și mult talent. Olarii vîlsăneni, potrivit propriilor lor afirmații, sînt capabili să execute orice fel de vase, chiar complicate și deosebite, ultimile fiind însă „comandate". Numai bărbații lucrează, cu puține și sporadice excepții, la modelare. Cu diferențe infime de la un centru la altul, care țin mai mult de detalii și de gradarea operațiilor, modelarea urmează același curs în toate centrele ceramice vîlsănene. Se modelează încă cu două tehnici.

a) *Modelarea la roată*. Prin această tehnică, olarii vîlsăneni modelează aproape toate vasele din producția lor de olărie. Cunoscînd dinainte tipurile și numărul de vase ce urmează a fi confecționate, ei își pregătesc cu atenție „bulgării" necesari și-i așază la îndemnă, undeva în preajma roții. De obicei, rețin tot lutul — cca 100 de bulgări rotunzi — pentru lucrul dintr-o zi. Modelarea unui vas parcurge mai multe faze care, într-un fel, au devenit „clasice". Începînd să modeleze, olarul ridică

5 — Olar lucrînd la roată.

„bulgărul" cu dreapta și îl mai frămîntă încă o dată cu mîinile înmuiate mai înainte în ciob, spre a-l mai plasticiza și a-i înlătura ultimile corpuri străine ascunse. Înmuind din nou mîinile în ciobul cu apă înnoroită, olarul prinde bulgărul cu ambele mîini și, acționînd roata mare cu piciorul drept cît mai repede, îl centrează pe străgălie. În următoarele faze, îi dă bulgărului forma unei pere și apoi, strunjind-o, apasă cu „dăștile mari" de la ambele mîini în jos, „îngăurind" lutul, după care, împreună cu degetele rămase afară, este subțiat și înălțat sub formă de olan, „ca un fel dă pahar mare", „ca un fel dă glastră". Se strînge la gură și iar se înalță. De acum încolo, după ce „glastra" este unsă în interior cu apă înnoroită din ciob, i se dă forma dorită. Cu mîna stîngă în interior, avînd în ea o lopețică, și cu mîna dreaptă în exterior, ținînd beteala adecvată tipului de vas, meșterul olar dă lutului, învîrtit acum pe roată din ce în ce mai repede, forma definitivă, echilibrată, în spiritul tradiției sau, mai rar, în cel modern. La ultima formă, olarul, precaut, mai execută un control riguros asupra vasului în interior cu stînga și în exterior cu dreapta, pentru a verifica dacă au mai rămas impurități și dacă pereții sînt uniformi. În principiu, numeroasele tipuri de vase, mari și mici, parcurg

https://biblioteca-digitala.ro

aceleași faze de modelare pînă la forma de „glastră", căci de aici înainte li se dă forma definitivă, cu pîntecele și gura specifice. O dată executate, unii olari trag acum la oale brîiele de humă albă cu pămătuful și pieptenele și lipesc mănușile confecționate fie — foarte rar — prin alungirea și subțierea unui șnur de pămînt, fie — cel mai des — cu presa. Mănușile le

6 — Vase nearse (primul rînd de sus) și vase arse nesmălțuite.

lipesc pe crud ca „să să lege bine". Încheiată confecționarea vasului, el se desprinde de pe talarul roții prin tăierea fundului lui cu o sfoară subțire sau cu o sîrmă. Vasul este așezat pe o poliță din atelier la uscat.

În comparație cu un vas obișnuit, există, evident, altele care solicită operații în plus. Cîteva tipuri de vase se confecționează mai greu, cerînd multă pricepere. În primul rînd, modelarea urciorului, care se confecționează în două tehnici : 1) din „două părți" sau chiar din „trei părți", lucrat de majoritatea olarilor vilsăneni, precum și de cei din Valea Rîului Doamnei, căci este mai ușor și mai sigur. Prin această tehnică, corpul, gura și mănușa lui se fac separat și „să-nndădesc" ; 2) „dintr-o parte", adică dintr-un „bulgăre", realizat numai de cîțiva meșteri experimentați din Vîlsănești (în special Gh. N. Ban), Stroești. În tehnica modelării „dintr-o bucată" a urciorului, se ia un bulgăre de lut mai mare, se ridică pe roată în formă de con, i se dă forma adecvată, ovoida-

https://biblioteca-digitala.ro

lă ori sferică, i se înalță partea superioară, avînd rezervată deja pastă mai multă și, cu degetul, în loc de întreaga mînă, i se modelează gîtul și gura. Oricare ar fi tehnica realizării lui, mănușa și țița i se confecționează separat, pe roată, după care se găuresc cu fusul sau cu degetul, și se lipesc la urcior. Aceasta la foarte scurt timp după modelare, în aceeași zi. În Stroești se lucrează de cîtva timp urciorul cu strecurătoare, un ca-

7 — Din formele smălțuite.

pac de lut găurit cu cuiul, ce i se lipește peste gură, spre a feri apa de impurități. Pentru a-l putea spăla cu ușurință, i se adaugă cîteva bile din pămînt ars. Și vasele mari (borcanele și oalele) se modelează după mai multe tehnici : 1) din „dooă olane-nnădite" ; 2) „din cîrneței" ; 3) „dintr-o bucată-utreagă". În cadrul primelor două tehnici, părțile vasului se modelează separat și apoi se înnădesc. Se mai confecționează la roată, fără dificultate, partea inferioară a vaselor zoomorfe și antropomorfe.

b) *Modelarea cu mîna* se practică la confecționarea unor componente superioare ale vaselor mari (oale, chiupuri, ș. a,.) și ale formelor zoomorfe și antropomorfe și la crearea jucăriilor pentru copii, a figurinelor ș. a. Potrivit talentului și imaginației lor fecunde, olarii reușesc să modeleze valoroase și originale forme de ceramică miniaturizată. În această direcție, Ilie Dragu (Vîlsănești) și Petre Pătrașcu (Mălureni) rămîn, prin creațiile lor, încă inegalabili.

O dată finisate, vasele se pun la uscat la umbră, pe poliță, în atelier sau în altă încăpere, de obicei 2—14 zile, în funcție de mărimea lor și de anotimp. Strachinile se înșiră „încăpăcite", una cu gura deasupra alteia, spre a nu se deforma.

Cantitarea vaselor realizate de un olar în cursul unei singure zile, cu 8—9 ore de lucru intens, variază potrivit formei vasului și îndemînării lui. Olarul Gheorghe M. Ban din Vîlsănești, de pildă, poate modela într-o zi 100 de oale de Moși sau 100 de strachini ori 100 de cănuțe de băut apă [28].

https://biblioteca-digitala.ro

* Studiul acesta constituie textul dezvoltat al unei comunicări similare susținute, la 20 noiembrie 1983, la sesiunea științifică anuală a Complexului muzeal Goleşti—Argeş.

[1] Pr. Nic. I. Iancu, *Monografia comunei Buneşti din jud. Argeş*, Piteşti, Tip. Transilvania, 1934, p. 18.

[2] Gh. Florescu, *Documente*, în „Miron Costin", an I, nr. 5, dec. 1913, p. 75—76 — an. IV, nr. 8, aug. 1916, p. 312—313; Pr. Nic. I. Iancu, *op. cit.*; P. Erfulescu, *Monografia com. Mălureni—Argeş*. Arh. St. — Buc., Ministerul Culturii Naţionale, dos. 348/1944, f. 62—87; N. P. Leonăchescu-Năndraşu, *Stroeşti—Argeş. Documente şi mărturii*, vol. I (1520—1933). Bucureşti, Ed. Litera, 1971; [Vol. II], Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1981.

[3] Cercetarea în teren s-a desfăşurat în perioada anilor 1968—1986 prin observaţii directe şi culegeri de informaţii de la olari şi teracotişti. În acest răstimp, de asemenea, au fost executate numeroase fotografii cu multiple aspecte ale ceramicii (olari şi teracotişti, unelte, instalaţii şi construcţii, forme de vase şi de cahle, motive şi compoziţii decorative, expuneri în muzee şi pieţi de desfacere). Totalul „materialelor" din teren: 80 de pagini de caiet cu informaţii şi 368 de fotografii.

[4] Informatorii-olari: Nicolae D. Pătraşcu, 43 ani, Stroeşti, 24 dec. 1968, 10 ian. 1969, 21 oct. 1983, 7 iun. 1986; Petre N. Pătraşcu, 66 ani, Mălureni, 11 aug. 1969, 19 apr. 1975, 8 sept. 1982; Franklin Pătraşcu, 37 ani, Mălureni, 11 aug. 1969; Gheorghe Pătraşcu, 60 ani, Mălureni, 11 aug. 1969; Ion Perja, 29 ani, Mălureni, 7 iun. 1986; Ilie Dragu, 55 ani, Vilsăneşti, 8 iun. 1969, 8 iun. 1980, 21 oct. 1983, 14 mai 1986, 6 iun. 1986; Petre Stoica, 69 ani, Vilsăneşti, 2 iul. 1969; Gheorghe N. Ban, 54 ani, Vilsăneşti, 21 oct. 1983, 14 mai 1986. Culeg. M. M. Robea.

[5] N. P. Leonăchescu-Năndraşu, *op. cit.*, I (1520—1933), p. 88, 107, 113—114, 118, 133—134, 156, 183, 187 etc.

[6] *Ibidem*, [II], p. 141.

[7] *Ibidem*, p. 144.

[8] *Ibidem*, I, p. 118.

[9] Gh. Florescu, *Documente*, în „Miron Costin", an. II, nr. 7, iul. 1914, p. 102.

[10] G. I. Lahovari, C. I. Brătianu şi Gr. G. Tocilescu, *Marele dicţionar geografic al României*, vol. V. Bucureşti, Stabilimentul graf. J. V. Socec, 1902, p. 758.

[11] *Expoziţiunea generală română 1906. Călăuză oficială şi catalogul expoziţiunei*. Autorizat de comisariatul general. Bucureşti, 1906, p. 153.

[12] Inf. P. Leonăchescu, 80 ani, Stroeşti, 5 iul. 1971.

[13] Pr. Nic. I. Iancu, *op. cit.*, p. 18.

[14] *Informaţie*, în „Învăţătorul satelor", I (1908), nr. 8, p. 3.

[15] Cheops, *Impresiuni de artă*, în „Ilustraţiunea naţională", oct. 1912, p. 10; C. Juan-Petrei, *Atelierul de ceramică de la Mălureni—Argeş*, comunicare pregătită pentru sesiunea ştiinţifică anuală a Complexului Muzeal Goleşti—Argeş, 20 nov. 1983.

[16] După o statistică directă întocmită cu olarii: Nicolae Pătraşcu, 24 dec. 1968; Petre Stoica, 2 iul. 1969; Petre Pătraşcu, 11 aug. 1969. Culeg. M. M. Robea.

[17] Cf. scrisorii-statistici din 1 aprilie 1985 a lui Ion I. Micuţ, secretarul Consiliului popular Muşăteşti — Argeş. În scrisoare, pentru centrele din comuna Muşăteşti, olarii apar nominalizaţi: Achimoiu I. Ion, Cîrstea C. I. N. Constantin, Cîrstea P. Ion, Cîrstea C. I. Ştefan, Olărescu I. N. D. Constantin, Pătraşcu D. Nicolae, Paleş T. Ion, Peleş Gh. T. Nicolae şi Toteanu C. Traian în *Stroeşti*; Ban Gheorghe, Ban Nicolae, Ban Vasile, Corbeanu Gr. Ion şi Dragu Ilie — *Vilsăneşti*.

[18] Paul Petrescu ş.a., *Arta populară din zonele Argeş şi Muscel*. Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1967, p. 226: „Cîţiva olari par a fi lucrat în Mălureni şi Stroeşti, pe valea Vîlsanului".

[19] S. Nicolaescu, *Expoziţia de ceramică românească*, în „Secera şi ciocanul", an. XVIII, nr. 4398, 3 iul. 1968, p. 2; *Expoziţia de ceramică locală în Stroeşti*, iul. 1974 şi 1979, inf. prof. dr. ing. N. Leonăchescu, 45 ani, 6 mai 1986; Teodor Cioflan, *Ceramica de Argeş*, în „Argeş", an. XIV, nr. 2, iun. 1979, p. 3.

[20] *Festivalul naţional „Cîntarea României". Fruntaşi ai fazei interjudeţene*, în „Secera şi ciocanul", an. XXIX, nr. 6479, 8 iun. 1979, p. 2; *Premiile obţinute de argeşeni în ediţia a II-a, ibidem*, nr. 6493, 14 sep. 1979, p. 2; *Festivalul naţional „Cîntarea României". Fruntaşi pe ţară, ibidem*, an. XXXII, nr. 6621, 26 febr. 1982, p. 2; Luminiţa Pally, *Ceramica argeşană între două ediţii, ibidem*, an. XXXII, nr. 6641, 16 iul. 1982, p. 7; Gheorghe N. Ban, olar, Vilsăneşti, *Oale de bilci*, în *Arta plastică de amatori şi artă populară*. Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, f.p.

[21] Achiziţionarea unor vase din Stroeşti de către Muzeul Satului şi de Artă Populară e semnalată şi de comunicarea lui Marian Stroia, *Asupra caracteristicilor producţiei ceramice*

https://biblioteca-digitala.ro

a centrului de la Stroești (jud. Argeș), la „A 5-a sesiune științifică a Societății cultural-științifice «Stroești — Argeș»", 25 iulie 1976.

[22] *Itinerare argeșene*. Ghid turistic. Pitești, Uniunea Tineretului Comunist, 1970, p. 42; I. Vlăduțiu, *Turism cu manualul de etnografie*. București, Ed. Sport-Turism, 1976, p. 53, 56—57; *Argeș*. Ghid turistic al județului. București, Ed. Sport-Turism, 1978, p. 30—31; *Argeș*. Monografie. București, Ed. Sport-Turism, 1980, p. 164.

[23] *Arta populară românească*. București, Ed. Academiei R. S. România, 1969, p. 561, 614; N. N. Mironescu, *Figurinele țărănești de lut din Argeș*, în „Argeș", an II, nr. 7 (14), iul. 1969, p. 20; Paul Petrescu, Georgeta Stoica, *Arta populară românească*. București, Ed. Meridiane, 1981, p. 76; N. Dunăre ș.a., *Țara Bîrsei*, vol. II. București, Ed. Academiei R. S. România, 1974, p. 222—223.

[24] Melania-Simona Angelescu, *Ceramica din Stroești*, în „Museum", Complexul Muzeal Goleşti, 1974, p. 199—203; Georgeta Roșu, *Din istoricul plasticii mici și al funcțiilor sale — tipologia jucăriilor de lut*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară", vol. I. București, Muzeul Satului și de Artă Populară, 1981, p. 369—381; Filofteia Pally, *Meșterii populari olari din județul Argeș*, în „Muzeul Satului și de Artă Populară", nr. 5—6, București, 1985, p. 393—397.

[25] Inf. Nicolae D. Pătrașcu, 24 dec. 1968. Culeg. M.M.R.

[26] Inf. Gheorghe N. Ban, 21 oct. 1983. Culeg. M.M.R.

[27] Inf. Nicolae D. Pătrașcu, 24 dec. 1968. Culeg. M.M.R.

[28] Inf. Gheorghe N. Ban, 21 oct. 1983. Culeg. M.M.R.

https://biblioteca-digitala.ro

MOȘII DE PESTE AN ÎN ZONA LĂPUȘ*

(II)

PAMFIL BILȚIU

Masa de pomană ocaziona în fiecare sat împărțirea de daruri, care urma o anumită rînduială, diferită de la o localitate la alta și, desigur, în funcție de ciclul la care se practica obiceiul. La Moșii de Florii este îndătinată pomana cu vase, de același fel, care se oferă și la morminte, acestea fiind blide, pahare, căni sau ulcele de lut. Pe vasul oferit se punea întotdeauna colacul. La Moșii de Paști și Rusalii este la mare cinste pomana cu ouă încondeiate sau vopsite. Trebuie subliniat că oul vopsit oferit pomană la Lăpuș se numește „cal". Colacii oferiți la masa de pomană au aceleași forme și poartă aceleași denumiri ca și cei oferiți în secvența de la cimitir. Darurile sînt sărutate, mai întîi de către cea care le oferă, apoi de către persoana care le primește, rostindu-se aceleași formule ca și la secvența de la cimitir.

Vorbind de prescripțiile diferite pe care le urmează masa de pomană de la o localitate la alta, trebuie să menționăm că, în unele sate, împărțirea darurilor are loc înaintea servirii mîncărurilor (Dobric, Cufoaia, Stoiceni, Boiereni). În puține sate ele sînt oferite la finele mesei (Rogoz, Libotin). La Cupșeni și Ungureni, unde nu se mai servesc mîncăruri la masa de pomană, secvența debutează cu servirea darurilor. Recent, în unele sate, se împart la copii daruri destinate anume lor : biscuiți, napolitane, bomboane (Lăpuș, Boiereni, Grosii Țibleșului). Împărțirea darurilor la copii a asimilat formule adecvate, care și-au păstrat formele lor vechi. Se rostește, de către cine primește darul, „să trăiești", și se răspunde, de către cine oferă, „să crești mare".

Plecarea de la masă respectă și ea un anume ceremonial ; de regulă nu se ridică de la masă nimeni pînă nu termină fiecare de mîncat. La ridicarea de la masă, se rostesc aceleași formule ca la primirea darurilor. La Costeni și Inău, în vreme ce se rostesc formulele orale, cei care au primit daruri string mîna gazdei care le-a oferit.

Numărul persoanelor servite cu daruri și mîncare înregistrează deosebiri de la o localitate la alta, fiind condiționat și de situația economică a familiei respective. În cele mai multe sate, numărul persoanelor servite cu mîncare și daruri era cel care alcătuia o masă. O femeie servea pînă la 20 de persoane la Ungureni, 20—25 la Cupșeni, 2—3 persoane la Cufoaia, 4—5 persoane la Libotin. În restul localităților numărul persoanelor servite varia între 3 și 10.

Finalul mesei declanșează împărțirea și consumarea prinosului, act cu sporite valențe ritualice, care comportă un ceremonial aparte. În cele mai multe sate, prinosul se taie în părți egale, raportat la numărul

* Fotografiile, ca și cele din numărul anterior al revistei, au fost executate de autor.

https://biblioteca-digitala.ro

persoanelor proprietare. Tradiția impune reguli severe în privința actului împărțirii prinosului, derivate din credințele legate de efectele sale ritualico-magice. La Groșii Țibleșului, împărțirea prinosului o oficia „șefa mesi". În alte sate (Rogoz, Lăpuș, Răzoare etc.), acest act nu îl putea împlini decît prinosița. Mai recent, după pătrunderea bărbaților în obicei, actul este împlinit, în unele sate, de către o persoană de sex masculin : la Libotin începerea prinosului o poate împlini orice bărbat de la masă ; la Cufoaia începe împărțirea prinosului un bărbat „mai îndrăzneț". Ca urmare a propagandei creștine, operația a fost preluată, uneori, de către slujitorii bisericii. La Groșii Țibleșului începerea prinosului este încredințată diacului, iar la Ungureni și Boiereni preotului. Tradiția impunea ca prinosul să se împartă strict egal între familiile proprietare. Ulterior, slujitorii bisericii au acaparat o jumătate de prinos (Boiereni, Inău, Groșii Țibleșului) sau întreg prinosul (Ungureni, Dobric).

Potrivit prescripțiilor, persoanele proprietare mănîncă la masă în comun din partea cuvenită, rezervîndu-se o bucată pentru animale (Libotin, Groșii Țibleșului, Dobric, Boiereni, Răzoare, Larga, Suciu de Jos, Cupșeni). La Rogoz, întreaga parte cuvenită unei familii se dă la animale, în amestec cu făină și sare sau napi. În același amestec se dă din prinos la animale la Groșii Țibleșului, Suciu de Jos, Suciu de Sus, Cupșeni, Rohia și Larga. În restul localităților prinosul se împarte la săraci, consumîndu-se în loc de pîine : „Era pînea mesi".

Ritualul consumării pîinii în comun este frecvent în folclorul nostru. Cercetările atestă frecvența lui în Nordul Transilvaniei în cadrul obiceiurilor tradiționale [1]. Ritualul a fost atestat de către noi în obiceiul colindatului din zona Codru [2]. Practica este străveche. Documentar a fost atestată în secolul al XVI-lea. Relatînd sumar ceremonialul înfrățirii dintre Ștefan Tomșa și o rudă a lui Despot, învățatul Ioan Sommer notează că înfrățiții au consumat împreună „o turtă din pîine, care se socotea la ei legămîntul cel mai sfînt" [3].

În unele așezări, Moșii de Paști au conservat pînă astăzi o secvență aparte, cu o remarcabilă încărcătură ritualică. La Rogoz și Libotin, la ora 14, feciorii urcă în foișorul turnului bisericii, de unde lasă funii în jos. La Rogoz, fetele de măritat leagă la capătul lor colaci și o sticlă cu țuică. La Libotin, feciorii lasă din turn o singură funie. Toate femeile au obligația de a introduce cîte un colac pe funie. Feciorii ridică funiile în foișor, beau țuică și mănîncă colacii în comun (Rogoz). La Libotin colacii se împart și se duc acasă. După consumarea colacilor, feciorii au obligația de a trage clopotele, pe toată durata desfășurării ceremonialului mesei de pomană. La Rogoz, la încheierea mesei de pomană, feciorii coboară din turnul bisericii și se duc în cimitir, unde sînt invitați de fete la masă și ospătați. După aceea fiecare dintre invitați își conduce fata la locuința ei.

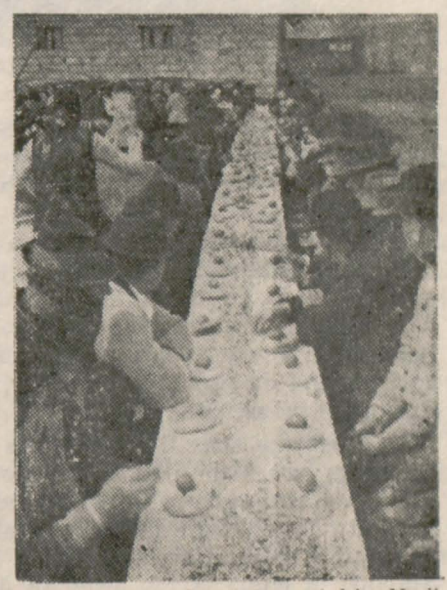
Tot la Rogoz, la finalul mesei de pomană, are loc schimbul de daruri dintre surate. O femeie care are surate ia o cană de lut și un colac și, mergînd la una din suratele ei, îi oferă darul, rostind formula : „Ia, tu surată, ț-am adus o cană să fie de sufletul a cine o murit". Cea care primește darul răspunde : „Bine îț' mulțămesc, să fie de pomană". Apoi ia sticla cu țuică și o servește. Cea care a oferit darul se întoarce la masa ei pentru ca să poată fi și ea invitată de celelalte surate. Cea care a primit darul are obligația strictă de a-l întoarce, dar numai la ciclul următor.

https://biblioteca-digitala.ro

Recent, cînd locul darurilor tradiționale a început a fi luat de obiecte de valoare, secvența a dispărut datorită neînțelegerilor iscate de diferențele dintre darul oferit și cel întors. Datina ne amintește de „datul de văr și de surate", ce se practică în părțile Muscelului, la Moșii de Rusalii, cu deosebirea că, alături de schimbul de obiecte, aici avea loc și schimbul de daruri pe bază de comuniune alimentară [4].

Moșii de Paști ating în unele localități o anume complexitate. Obiceiul este dimensionat, la acest ciclu, de masa de pomană, cu întreg satul, care se desfășoară a doua zi. Satele Cupșeni, Costeni și Grosii Țibleșului sînt singurele care au conservat pînă astăzi această secvență. Această masă de pomană este oferită de către un grup asociat, care însumează 12—13 persoane din rîndul celor mai înstărite. La Grosii Țibleșului, satul fiind mare, grupul asociat însumează 50—55 de persoane. Membrii grupului se schimbă an de an, cu excepția localităților Cupșeni, unde masa este organizată de aceleași persoane. Masa de pomană pentru întregul sat se organizează în curtea unuia dintre membrii grupului asociat, a cărui gospodărie oferă condiții: spațiu larg, teren drept. Masa este improvizată, ca și la nunți, din scînduri așezate pe țăruși. În funcție de spațiu ea se așază în linie dreaptă (Cupșeni) sau în formă de U (Costeni). Pe capătul mesei dinspre răsărit se așază, în formă de T, masa slujitorilor bisericii, la care sînt invitați și oaspeți de seamă ai satului. La Grosii Țibleșului masa nu se organizează decît în interiorul unei case spațioase.

1. Masa de pomană cu întreg satul la Moșii de Paști — partea rezervată femeilor (Cupșeni, 1980).



2. Masa de pomană cu întreg satul la Moșii de Paști — partea rezervată bărbaților (Costeni, 1933).

Gătirea mesei urmează și ea prescripții îndătinate. Pe mijloc sînt așezate sticle cu țuică, pe ale căror gîrliciuri se pun colaci (Cupșeni), în care se înfige o luminare. În dreptul fiecărui participant se pune un colac mic („pup"), în al cărui orificiu se așează un ou roșu. La Costeni, sticlele cu țuică nu se pun pe masă. La Grosii Țibleșului, alături de colac se pune și „păscuța". Recent au apărut prăjiturile.

https://biblioteca-digitala.ro

La masa de pomană pentru întregul sat, participă cîte o persoană din fiecare familie (Costeni, Cupșeni) sau trei-patru persoane dintr-o familie la Groșii Țibleșului. Încălcarea acestei prevederi, prin participarea mai multor persoane dintr-o familie la masă, atrage după sine sancțiuni tradiționale. La Cupșeni, această încălcare este considerată de obștea satului „nerușinare", la Costeni, „țigănie", la Groșii Țibleșului „mare batjocură". Odinioară, cînd satele erau mici, participa la masă întreaga obște. Pe măsură ce populația a crescut, a intervenit restrîngerea acestei participări.

Orele de începere variază de la o localitate la alta. La Cupșeni, participanții se adună la ora 13, la Costeni la 15, iar la Groșii Țibleșului la ora 14.

Așezarea la masă are loc și ea potrivit unor reguli. Bărbaților le este rezervat capătul mesei dinspre preot, iar femeilor numai capătul opus. În momentul așezării la masă, participanții sărută darurile, pentru ca ele să poată fi primite de către cei dispăruți, o dovadă în plus al caracterului ritualic al întregului obicei. Participanților li se împarte, mai întîi, țuica de către paharnici, cîte trei, patru pahare, după care femeile servesc mîncarea. Se oferă gulaș de oaie, exceptînd Groșii Țibleșului, unde se obișnuiește zeamă de carne de oaie cu tăiței. Nimănui nu-i este permis să se ridice și să plece de la masă pînă nu termină de mîncat și ultimul participant. La plecare, toți participanții dau mîna cu grupul asociat, care se așază în linie dreaptă. Concomitent, se rostesc aceleași formule ca și la celelalte secvențe.

Prin propaganda desfășurată, biserica a reușit să suprapună această secvență peste o datină religioasă. Același grup asociat împlinește și „paștile", adică oferă întregului sat cantitatea necesară de pască cu vin. Intenționînd să dea obiceiului un sens religios, biserica a impus substituirea vechilor denumiri ale secvenței „masa de pomană cu tăt satu", ori „masa moșilor cu satu", care mai persistă doar în memoria generației vîrstnice, cu cea religioasă, „prînzul Paștilor" sau „pomana Paștilor" (Cupșeni, Costeni).

Masa funebră, cu denumirea „prînzul Paștilor", a fost atestată încă la finele secolului trecut de către Simeon Florea Marian, care o consideră specifică doar Transilvaniei. Din sumara descriere pe care ne-o dă Marian, reținem că bucatele se preparau sau cel puțin se încălzeau în cimitir, dar numai de către bărbații cei mai cinstiți din sat, fapt ce pune în legătură datina cu cultul strămoșilor, ocazionat de această mare sărbătoare din ciclul primăverii [5].

Legătura strînsă dintre spița de neam a celor vii și spița de neam a celor din lumea de dincolo a generat repetarea de mai multe ori a acestui obicei comemorativ, dar și adăugarea unor noi cicluri la cele tradiționale. Întîlnim astfel Moșii de la 1 noiembrie de la Rohia, Suciu de Jos și Groșii Țibleșului, rezumîndu-se doar la împărțirea de țuică la participanți și dulciuri la copii. Acest ciclu nu depășește mai mult de două decenii de existență. Moșii de Sf. Haralambie (10 februarie), întîlniți doar la Larga, se reduc, și ei, la aprinderea de lumînări la morminte, ocazionînd însă depunerea în altarul bisericii a vasului cu făină, sare, lumînare și alimente care se amestecă cu hrana animalelor. Se face și prinos care se amestecă și el, în întregime, cu hrana animalelor.

Originea obiceiului se pierde în negura vremilor. Cea mai vîrstnică informatoare, Ioana Nistea, de 93 de ani, din Rogoz, ne-a mărturisit: „moși o fost cînd eram fată mică". În accepția informatoarei Cupșa Savă,

https://biblioteca-digitala.ro

de 60 de ani, din Cupșeni, obiceiul se practică „din vecii vecilor". Ana Buda, de 67 de ani, din Ungureni, ne asigură că obiceiul se practică „de cînd is Ungurenii".

Elementele care conferă obiceiului o considerabilă vechime se pot identifica, mai întii, în practici ritualice străvechi, precum atingerea mormîntului cu fruntea de către cei care au primit daruri, la cimitir, prinși cu mîinile peste umeri în formă de cerc, practică întîlnită la Ungureni, în elemente etnografice reprezentînd daruri, unele veritabile semne simbolice. În acest sens amintim „crestata", colacul avînd ambele capete în spirală, oferit ca pomană la Moșii de Florii, tot în localitatea Ungureni.

3. „Crestată" — colac ceremonial, cu capetele în formă de spirală, oferit pomană la Moșii de Florii (Ungureni, 1978).

Dovezi incontestabile ale vechimii obiceiului se pot descifra și în inventarul lexical. Termenul „moș" este polisemic și cu circulație generală în limba română și în dialectele românești sud-dunărene, cu sensul primitiv și de bază de om bătrîn, moșneag și uncheș [6]. Etimologic, termenul a fost considerat element de substrat, fiind pus în legătură cu albanezul „motshë", „moshe" [7]. De altfel, și unii dintre actanții obiceiului sînt convinși de vechimea moșilor, mai întîi datorită însești acestei denumiri: „Îi zice moși că-i din moșii moșilor lăsat" [8].

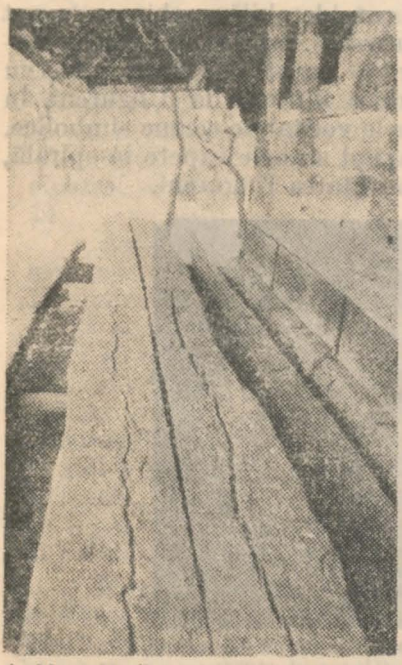
Îndelungata dăinuire în timp a obiceiului Moșilor ne este confirmată și de către atestările documentare. Dacă avem în vedere că la bisericile de lemn din Dobric, din Rogoz sau Lăpuș mesele din grinzi pentru Moși, cît și șarpantele acoperișului mai larg și mai înalt datează din perioada edificărilor bisericilor respective, nefiind adaosuri ulterioare, obținem dovezi etnografice asupra practicării obiceiului încă din veacul al XVII-lea în zona Lăpuș. Se știe, potrivit cercetărilor, că biserica din Rogoz a fost construită imediat după anul 1611, iar biserica de lemn din Lăpuș este anterioară anului 1661 [9].

Unele mărturii documentare ne vorbesc despre practicarea obiceiului în veacul al XVIII-lea în Maramureșul istoric. Într-o însemnare pe un pomelnic ni se reproduce un inventar al obiectelor donate bisericii din satul Săcel, la finele căruia găsim consemnat: „fața meși pe masa moșilor pentru care s-au cheltuit doi zloți și 10 dutce" [10].

Asupra existenței mesei destinată pomenelor funerare, în zona Chioar, avem atestări documentare datînd din veacul al XVIII-lea. Pe un fragment de troiță de la fațada vechiului șopron care adăpostea mesele

https://biblioteca-digitala.ro

de piatră din satul Cetățele, comuna Sișești, purtînd în graiul local denumirea „bragă", se poate citi inscripția „Toma meșter 1747". În aceeași localitate s-a păstrat și o altă mențiune. Pe una dintre mesele de piatră din actualul șopru, care adăpostește mesele de pomană, se află inscripția: „această masă au făcut Mihai pă sama lui Tămaș Vasalie 1826".



4. Masa Moșilor, formată din două grinzi alăturate, de la biserica veche din Rogoz. De remarcat șarpanta acoperișului, mai largă ca de obicei.

Dintre toate obiceiurile, Moșii este, fără îndoială, cel mai bogat în funcții. Mai întîi o seamă de practici ritualico-magice conferă obiceiului o *funcție apotropaică*. În satele în care am semnalat prezența, la masa de pomană, a vasului care conține sare, tămîie, făină și semințele ce urmează a fi puse în țarină, tămîia este uzitată în ritualul afumării în cerc, cu ciobul, a părților gospodăriei: grajdul, șura, casa, staulul oilor etc. pentru a fi protejate împotriva duhurilor malefice. Cu același scop se afumă animalele și oameni, cînd ies la plug ori la semănat, precum și oile cînd ies pentru prima dată la pășune. Rosturi apotropaice au și semințele puse în vas cu menirea de a proteja holdele de dăunători și mai ales de duhurile malefice. „Pui sămînța din oală în ceie ce o samini, apoi nu să atinge nimic de holdă, nici duhuri ce îs răle, nici ginganii" [11].

Așa cum arată, de altfel, cercetările, moșii și strămoșii au fost genificați și ca făpturi mitice protectoare, dar și ca genii apotropaice ale vetrei și gospodăriei unei familii [12]. Prin intermediul obiceiului, se acționa, în plan ritualic, spre a se împiedica revenirea mortului în chipul unor spirite malefice. Mai persistă încă unele credințe legate de revenirea mortului în chipul unor spirite malefice. „De nu-i dai la mort ce-i trebe la moși, el vine și-ț' bontănește, pă la casă, de nu-i ști ce face odată" [13].

O categorie de atari credințe sînt cele axate pe posibilitatea revenirii spiritelor celor dispăruți, perturbînd prin vise familiile din care fac parte: „De nu dai moși, îi năcăjit mortu' în ceie lume, vine și d'isăz' cu el, vine și cere. Pîn d'isuri pățăsc că vin și cer haine să să-mbrace și mîncare" [14]. Împlinirea datinii înlătură pericolul: „La prohod nu i-am dat la mama zadia ei de pomană și am d'isat c-o venit și-o zîs: vai, tu Mărie, ia că io n-am zadie. Apoi la moși am dat trizăci și n-o mai venit și n-am mai d'isat altu'veci" [15].

Obiceiul Moșilor este pus să acționeze în favoarea optimizării soartei celor dispăruți, în lumea de dincolo. Hrana oferită pomană are drept scop îmbunarea și revigorarea duhurilor dispărute. Așa ne putem explica prezența laptelui în preparatele pomenii, care, așa cum se știe, în mitologiile străvechi, avea caracterul de aliment al vieții [16]. Asupra rosturilor obiceiului de a normaliza și optimiza viața celor dispăruți ne slujesc drept argumente și relatările informatorilor noștri. „Atunci cînd faci moși înseamnă că mortu' are pă cineva pă pămînt și sufletul lui se bucură acolo

https://biblioteca-digitala.ro

ca on soldat în armată care primește pachet de acasă" [17]. Nicolae Dolha din Lăpuș ne mărturisea și el că „să crede că morți ar fi năcăjiț' de nu le dai nimica, că nu să hodinesc bine în groapă, de nu le dai pomană". Aceeași credință în privința rosturilor de îmbunare a spiritelor dispărute, de influențare a soartei lor în lumea de dincolo ni le-a împărtășit și informatoarea Filip Maria, de 80 de ani, din Cupșeni: „Cu moșii aiștia îi ajutăm pă morț' să margă în bine, că ne temem că or mere-n rău". Ana Filip, de 68 de ani, din Cupșeni, avea credința că „dacă pui lumină la moși, mortu' îi la videre, dacă nu pui îi la întunecime".

Posibilitatea trezirii periodice a celor dispăruți, prin intermediul actelor ceremoniale ale obiceiului, ne apare certificată și de credința potrivit căreia morții ar reveni pe pământ la toate ciclurile obiceiului, pentru a se ospăta laolaltă cu cei vii. „La moși dai de mîncare la morț', că vin, ies de acolo și mînîncă cu iștialalț' "[18]. O altă informatoare confirmă credința în posibilitatea trezirii strămoșilor prin actele și pomana obiceiului: „Ceia ce dăm noi femeile la moși, mînîncă morții. Cînd le dai pomană, la moși, atuncea știu și ii că-i învière și vin și mînîncă și ii" [19].

Atari credințe au statornicit și anumite canoane legate de masa de pomană a Moșilor. În unele sate, mîncarea rămasă neconsumată este pusă pe masă, pentru a putea fi luată de săraci, deoarece „aceie îi a mortului" [20]. La Lăpuș, tradiția impunea ca la obicei să se consume toată cantitatea de băutură, deoarece, potrivit credințelor, „aceie îi a mortului"[21].

Bine pusă în evidență este, de asemenea, și *funcția de promovare a fertilității*. Ea este conturată de diferite acte ritualico-magice, ba chiar de unele secvențe întregi ale manifestării. Este suficient să amintim, de pildă, depunerea și ridicarea din biserică a vasului cu semințe, vas care, după ce a făcut parte din masa de pomană, este menit să influențeze rodul din noul ciclu agrar. „Dacă amesteci fiecare sămînță din oală cu ceie ce o samini, zicè că tare mult rod aduce"[22]. Larga deschidere a obiceiului Moșilor către stimularea fertilității este certificată, apoi, de masa pe bază de comuniune alimentară, în cadrul căreia capătă o importanță aparte toate categoriile de colaci ceremoniali de care am amintit.

În zona Lăpuș obiceiul Moșilor împlinește și *funcția de apărare a țarinei și culturilor*. La Cupșeni, ramurile de salcie, „mițișoarele", ce au fost inițial așezate pe masa de pomană, se păstrează cu grijă și se aprind pentru potolirea furtunilor sau a altor calamități care pot perturba recolta țarinei.

Alături de funcția de promovare a fertilității, obiceiul este menit să faciliteze *sporirea manei și înmulțirea animalelor*. La Dobric, se dă din prinos la animale, ca „să le fie cu spori laptele" [23]. La Groșii Țibleșului, de asemenea, se crede că partea din prinos dată hrană animalelor face ca acestea „să aibă lapte mai mult" [24]. La Cupșeni, făina scoasă din vasul cu semințe este dată și ea la animale pentru a se obține „lapte mult, bun, groștioros" [25]. Tot la Cupșeni se crede că prinosul poate contribui și la sănătatea animalelor, nu numai la sporul manei lor. La Ungureni, amestecarea prinosului cu hrana animalelor se face și cu scopul ca ele „să fie sînatoasă". La Larga, „mițele", care la Florii au făcut parte din masa de pomană, se dau la animale „pintru sînatatea lor". Vorbind de apărarea sănătății animalelor mai amintim că, la Ungureni, sarea din vasele cu semințe se dă la animale pentru ca ele să nu fie mușcate „de d'iermi" (șerpi). Tot pentru a feri animalele de mușcăturile de șerpi, la Cupșeni, Costeni și Ungureni li se dă făină din vasul cu semințe în amestec cu prinos.

https://biblioteca-digitala.ro

De la profilaxia animalelor se ajunge la profilaxia familiei. La Ungureni, cu tămîia luată din vasul cu seminţe „să afumă pruncii care ies în ţarină ca să nu-i muşte gîndacii" (şerpii) [26].

Funcţia de iniţiere a Moşilor din Lăpuş ne apare şi ea bine pusă în evidenţă, mai întîi de înţelegerile de căsătorie, propunerile şi înţelegerile referitoare la mersul în peţit, care au loc la petrecerile cu ţuică din finalul fiecărei secvenţe a obiceiului. Datina urcării feciorilor în turnul bisericii, trasul clopotelor, urmată la Rogoz de invitarea de către fete a feciorilor la masă, are şi ea indiscutabile rosturi de iniţiere.

Foarte evidentă este la Moşii din zona Lăpuş *funcţia de ajutorare*. La morminte, dar şi la masa de pomană, darurile se ofereau cu prioritate săracilor. Potrivit relatărilor informatorilor, la Libotin „săracii strînjeu mult. Cu sacul, dar şi cu carul duceu pupt'i" [27]. În afara mîncărurilor şi a proviziilor de alimente de toate categoriile ce se ofereau la Moşi, săracii aveau posibilitatea de a-şi aduna şi vase de uz casnic, în funcţie de ciclul obiceiului.

Dacă examinăm credinţele care au stat la baza obiceiului, rosturile sale de a asigura şi menţine echilibrul existenţă — postexistenţă, descoperim un registru de funcţii şi mai bogat. Din cele relatate de către unii informatori, obiceiul îndeplinea şi *funcţia unui rit de pregătire a integrării individului în viaţa postexistenţială*: „La moşi dau pomană ca să am io în ceie lume" [28]. Cu această funcţie obiceiul a fost atestat şi în alte regiuni ale ţării.

Obiceiul Moşilor îndeplineşte chiar pînă şi astăzi o *funcţie economică*. Implicînd o largă participare, mai ales în vechime, componenţii obştii satului aveau prilejul de a se întîlni, de a discuta şi încheia unele înţelegeri privitoare la întrajutorarea la lucrările de campanie ori la lucrări de construcţie individuală (casă, şură, alte anexe). În unele sate, la Moşi se discutau şi se făceau înţelegeri cu privire la organizarea stînilor, a cirezilor de vite, a păşunilor alpine (Cufoaia, Groşii Ţibleşului etc.).

Ca şi alte obiceiuri tradiţionale, Moşii îndeplineau şi o *funcţie socială*. Astfel, tradiţia cerea ca la Moşi să se producă împăcarea duşmanilor sau a celor certaţi. „Cînd petrecem cu horincă să împăcau dujmanii. Unu' zîce: sîntem la mormîntu' mamii şi tatii, hai să ne împăcăm că aşe-i bine" [29]. „Cînd erau certaţi vecini, ori niamuri, ori alfeli, să întîmpla să se împece la moşi, că acolo îi tăt satu şi să ştiè cine cu cine îi certat" [30].

Sacralitatea obiceiului Moşilor este pusă în evidenţă şi de interdicţiile impuse cu acest prilej. Astfel, în unele sate nu era permis a se lucra nimic în gospodărie, atunci cînd se făceau Moşi. La Cupşeni, Larga, Costeni, precum şi în alte localităţi, în zilele cînd sînt veneraţi strămoşii este oprit a se scoate gunoiul din interiorul locuinţei. În alte sate, precum Rohia, Boiereni, Inău, Lăpuş, în aceste zile nu-i este permis nimănui să arate mînie ori să se manifeste faţă de o altă persoană necuviincios.

Aceste multiple funcţii acumulate de obiceiul Moşilor au generat obligativitatea împlinirii lui ireproşabile, cu întreaga gamă de acte ceremoniale. Desfăşurarea optimă a obiceiului implica, mai întîi, o participare integrală a cetei feminine. Absenţa vreunei persoane nu era permisă decît în situaţii cu totul excepţionale: boală, deces în familie, graviditate avansată etc. Neparticiparea la obicei atrăgea după sine sancţiuni severe. La Lăpuş, femeia care ocolea obiceiul era considerată „femeie ră". La Cupşeni, o astfel de femeie este, în accepţia gurii satului, „slăbănoagă" ori „zgîrcită". La Dobric, femeia care nu face Moşi fără un motiv acceptat

https://biblioteca-digitala.ro

este etichetată „beciznică". La Cupșeni se spune despre o astfel de femeie „că îi pă nicări, nu dă nime' nimic pă iè că îi ca dobitoacele, nu ști nici de părinț' și nici de neamurile ii" [31]. La Suciu de Jos o astfel de femeie „îi ră ca dracu' că are de tăte și la morț' nu dă" [32].

Alături de participare, împlinirea obiceiului este legată și de efectuarea corespunzătoare a actelor ritualice și ceremoniale. Nimănui nu-i este permis a părăsi locul decît după încheierea în întregime a ceremonialului. Chiar și oaspeții străini de sat trebuie să efectueze corect, alături de localnici, toate actele ceremoniale.

Actualmente, deși aparent ar exista condiții prielnice unei bune conservări, obiceiul Moșilor se află într-un proces lent de dezagregare. Stadiul acestui proces este în funcție de puterea de conservare a fiecărei localități în parte. Standardul de viață al sătenilor din așezările lăpușene și-a pus amprenta și pe acest obicei. În ultimele două decenii a sporit considerabil numărul satelor în care Moșii nu se mai organizează : Borcut, Inău, Larga, Poiana Botizii, Suciu de Jos, Suciu de Sus, Rogoz.

Există un număr de sate în care obiceiul se practică, dar în forme deritualizate și schematizate: Dobric, Stoiceni, Cufoaia, Grosii Țibleșului, Rohia. Acest proces de schematizare se face simțit chiar și în satele cele mai conservatoare. La Cupșeni și Ungureni, de exemplu, au dispărut mîncărurile de la masa de pomană. O dată cu slăbirea rolului cetei feminine și preluarea de către bărbați a unor funcții în cadrul ceremonialului, obiceiul a luat aspectul unor petreceri de familie cu mîncare și băutură (Dobric, Stoiceni, Cufoaia). Din mai multe sate au început să dispară prinoasele (Stoiceni, Dobric, Grosii Țibleșului). Sînt pe cale de a fi substituite total vasele de lut sau unele practici ritualice, precum sărutatul darurilor ori rostirea formulelor tradiționale (Grosii Țibleșului, Stoiceni).

Obiceiul Moșilor, așa cum am menționat, de largă răspîndire în spațiul românesc, a conservat în spațiul zonei Lăpuș numeroase elemente care îi conferă individualitate. Putem afirma că Moșii de peste an din zona Lăpuș reprezintă o variantă regională bine particularizată a acestui străvechi obicei românesc. Studierea lui este de o importanță științifică deosebită. Obiceiul oferă dovezi concludente asupra implicațiilor strămoșilor și moșilor în cele mai importante deziderate ale existenței umane : obținerea rodului bogat, menținerea sănătății familiei și a animalelor, încheierea de căsătorii care să asigure perpetuarea echilibrului biologic al speciei umane etc.

Cercetarea acestui obicei ne edifică în privința relațiilor strînse existente între individ și familie, gospodărie; dezvăluie relațiile cu ocupațiile tradiționale, cu obștea satului, hotărîtoare pentru întreaga sa existență.

Obiceiul Moșilor din zona Lăpuș oferă dovezi de considerabilă vechime în legătură cu șederea statornică a locuitorilor pe aceste meleaguri. El reprezintă o pagină bogată dintr-o prețioasă carte de spirit făurită, de-a lungul vremii, de stăpînii acestui spațiu.

NOTE

[1] Ion Chiș Șter, *Practici de înfrățire în Chioar*, în *Tradiții maramureșene*, vol. 2, Baia Mare, 1979, p. 97.

[2] Pamfil Bilțiu, *Contribuții la studierea obiceiurilor tradiționale din zona Codru*, în *Tradiții maramureșene*, *vol. cit.*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro

[3] Gheorghe Cronț, *Instituții medievale românești. Înfrățirea de moșie. Jurătorii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1969, p. 32.

[4] C. Rădulescu-Codin şi D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credinţele şi unele tradiţii legate de ele*, Bucureşti, 1909, p. 67.

[5] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. III, *Cincizecimea*, 1901, p. 149.

[6] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1985, p. 213.

[7] I. I. Russu, *Etnogeneza românilor. Fondul autohton traco-dacic şi componenta latino-romanică*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 360.

[8] Inf. Victoria Pop, 66 ani, Groşii Ţibleşului.

[9] Dana Schuster-Tarnovschi, *Biserici de lemn din Ţara Lăpuşului*, în „Buletinul monumentelor istorice", XLII (1973), nr. 2, p. 42.

[10] Ion Birlea, *Însemnări din bisericile Maramureşului*, Bucureşti, 1909, p. 164—165.

[11] Inf. Cupşa Raveca, 58 ani, Cupşeni.

[12] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 210.

[13] Inf. Filip Sava, 71 ani, Suciu de Jos.

[14] Inf. Dolha Nicolaie, 65 ani, Lăpuş.

[15] Inf. Cucu Maria, 47 ani, Cupşeni.

[16] Mihai Coman, *Izvoare mitice*. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 37.

[17] Inf. Boga Veronica, 73 ani, Libotin.

[18] Inf. Filip Sava.

[19] Inf. Bud Arestina, 60 ani, Boiereni.

[20] Inf. Pop Maria, 50 ani, Groşii Ţibleşului.

[21] Inf. Dolha Ana, 51 ani.

[22] Inf. Cozma Victoria, 56 ani, Groşii Ţibleşului.

[23] Inf. Cureu Ana, 55 ani.

[24] Inf. Pop Victoria, 37 ani.

[25] Inf. Buda Victoria, 35 ani.

[26] Inf. Buda Ana, 38 ani.

[27] Inf. Buda Ana, 40 ani.

[28] Inf. Filip Sava.

[29] Inf. Ioan Todoran, 40 ani, Cupşeni.

[30] Inf. Trofin Griguţă, 70 ani, Stoicenii.

[31] Inf. Cureu Maria, 47 ani.

[32] Inf. Filip Sava.

https://biblioteca-digitala.ro

OVIDIU BÎRLEA SAU ÎNCERCAREA DE ABORDARE CUPRINZĂTOARE A FOLCLORULUI ROMÂNESC

Personalitatea lui Ovidiu Bîrlea s-a impus în folcloristica românească contemporană și, implicit, în peisajul cultural național al ultimelor trei decenii printr-o operă științifică a cărei dimensiune cantitativă și calitativă impresionează pînă și pe cei mai avizați specialiști.

Activitatea sa științifică atrage atenția, în primul rînd, prin capacitatea de sinteză, cu sorți de reușită neîndoielnică, a unora dintre domeniile cele mai variate ale disciplinei, prin puterea de a aborda, cu ușurință, întreg domeniul folclorului și folcloristicii românești.

Propun îndu-și să acopere cît mai multe din golurile depistate — de el însuși în primul rînd, dar și de alții — în cercetarea fenomenului atît de complex al culturii noastre populare, nutrind convingerea datoriei de a înzestra folcloristica și cultura națională cu sinteze și monumentale edificii științifice pe care înaintașii au dorit sau doar au intenționat să le înfăptuiască, permanent nemulțumit de ceea ce i se părea a fi infructuos sau nefolositor acestui vast program, Ovidiu Bîrlea a elaborat studii și lucrări de o bogăție tematică cuprinzătoare, aducîndu-și din plin contribuția la punerea în discuție, pentru prima dată în istoria disciplinei, a unora dintre cele mai actuale și mai controversate aspecte ale folclorului și folcloristicii românești. Excelent cunoscător al realității folclorice românești contemporane, ca urmare a unei îndelungi și insistente activități de cercetare a terenului, după o metodologie științifică riguros fixată teoretic și aplicată consecvent în practica cotidiană, cercetător asiduu al bibliotecii și materialului de arhivă, posesor al unei culturi generale și de specialitate enciclopedice, cunoscător, deopotrivă, al literaturii, muzicii și dansului popular, Ovidiu Bîrlea a reușit să dea răspunsul competent, avizat numeroaselor probleme cu care se confruntă folcloristica românească contemporană, să deschidă noi direcții în cercetarea și interpretarea fenomenului folcloric, să-l pună în valoare la adevăratele sale dimensiuni.

La toate acestea se adaugă calda înțelegere a virtuților nebănuite ale faptului de folclor, prețuirea sinceră și temeinic argumentată a tezaurului culturii noastre populare.

Prin tot ceea ce a întreprins și realizat, Ovidiu Bîrlea a determinat impulsionarea cercetării folclorului românesc, acceptarea unanimă a noilor direcții și orientări propuse, a unei metodologii adecvate stadiului cercetării și specificului creației populare, a consolidării spiritului științific în culegerea și abordarea teoretică a faptului de folclor.

În același timp, prin soluțiile avansate, prin modul de tratare a culturii populare, prin interpretarea nouă, din unghiuri de vedere și planuri diverse, prin delimitări și precizări fin nuanțate, a integrat creația de factură folclorică în ansamblul culturii naționale, determinîndu-i specificul, subliniindu-i valoarea și originalitatea. De aceea, Ovidiu Bîrlea, asemenea multor altora dintre specialiștii din trecut sau contemporani, și-a depășit

https://biblioteca-digitala.ro

domeniul restrîns al profesiei, contribuțiile lui fiind asimilate, preluate și general îmbrățișate în contextul mai larg al mișcării culturale naționale, al literaturii, în primul rînd.

Născut la 13 august 1917 în Bîrlești, com. Mogoș din județul Alba, Ovidiu Bîrlea își face studiile primare în localitatea natală (1924—1928) și studiile gimnaziale la Baia de Arieș (1928—1929). La continuă apoi la liceul militar la Tîrgu-Mureș (1929—1937). Studiile universitare le urmează la București, unde frecventează, cu întreruperi din cauza concentrărilor și războiului, cursurile de filologie modernă (1937—1939, 1940—1942). La 1 aprilie 1949 este încadrat cercetător la Institutul de Folclor din București, abia înființat. O bună perioadă de vreme (1 ianuarie 1950—1 iulie 1969) îndeplinește funcția de șef al sectorului de folclor literar, ceea ce i-a dat posibilitatea să inițieze și să participe efectiv la elaborarea planurilor de cercetare, la fixarea direcțiilor în care să fie orientat studiul creației populare, la fundamentarea și realizarea nemijlocită a lucrărilor de anvergură care aveau să fie publicate sub egida acestui prestigios institut.

Munca la Institutul de Folclor, devenit apoi Institutul de Etnografie și Folclor și, acum în urmă, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, i-a oferit lui Ovidiu Bîrlea condiții optime, în primul rînd pentru formarea și desăvîrșirea sa ca folclorist în adevăratul sens al cuvîntului. Aici își completează cunoștințele, de teren mai ales, în domeniul folclorului literar, își însușește tainele folclorului muzical și coregrafic, își definește programul de lucru și de studii, își cristalizează concepția despre folclor, trecînd la tratarea sistematică a tuturor aspectelor lui. Are privilegiul de a lucra alături de figuri distinse ale folcloristicii acelei perioade, personalități ce s-au impus cu autoritate în istoria disciplinei, spiritul de echipă ce a dominat în activitatea institutului în perioada dată fiind deopotrivă folositor fiecărui folclorist în parte, inclusiv lui Ovidiu Bîrlea, ca și cercetării de specialitate, în general. Pentru că, nu e greu de sesizat, folcloristica românească a acelei perioade era dominată de școala științifică creată în interiorul institutului de profil din București, în jurul ei formîndu-se un grup numeros de cercetători din toate centrele țării.

Apariția, în 1956, a „Revistei de folclor" (din 1964, „Revista de etnografie și folclor") oferă lui Ovidiu Bîrlea, cu generozitate, cadrul științific și spațiul tipografic necesar desfășurării unei activități publicistice susținute, multiple, în care distinsul cărturar are prilejul să-și facă publice ideile, tezele, concluziile cercetărilor efectuate pînă atunci, să sintetizeze bogăția de date și informații culese, în primul rînd, de pe teren, căruia îi consacrase cea mai mare parte a timpului, sau din despuierea atîtor materiale din arhive și marile biblioteci. Este prezent în „Revista de folclor" încă de la primul număr al publicației, cu un substanțial studiu despre *Cercetarea prozei populare epice* (1—2/1956), în care enunță pe larg istoricul culegerilor de proză populară, subliniază meritele înaintașilor, dar și lacunele activității lor, militează pentru o culegere adecvată, după norme și criterii bine stabilite și publicarea științifică a acestui atît de valoros patrimoniu. Acest studiu definește una din direcțiile pe care Ovidiu Bîrlea le va urma cu pilduitoare consecvență, anunță chiar și prin titlu viitoarea lucrare, de mari proporții, *Antologie de proză populară epică*, în trei volume (București, Editura pentru Literatură, 1966). „Țelul antologiei — precizează autorul în prefață — e de a face cunoscute poveștile noastre în forma lor autentică și ea se adresează celor cu o pregătire filo-

https://biblioteca-digitala.ro

logică universitară, în primul rînd cercetătorilor, cadrelor didactice folcloriști și studenților de la facultățile de filologie, în nădejdea că va umple o lacună deseori resimțită în acest domeniu" (p. 5). Introducerea, o adevărată cercetare monografică a prozei populare, reia, pe cele peste 100 de pagini, unele din observațiile studiului publicat în revistă, le amplifică, le retușează acolo unde consideră necesar, le dă forma definitivă, ultima opinie a autorului în această atît de discutată problemă. Precizează el însuși (în *Istoria folcloristicii românești*, 1974, p. 574) că antologia „cuprinde o selecție parcimonioasă din cele 2000 povești și povestiri culese între 1950—1962, cu strădania de a da icoana exactă a narațiunilor populare, inclusiv contribuția mimicii și gesturilor", ceea ce nu înseamnă, de fapt, decît reluarea concentrată a pasajului cu care deschide prefața *Antologiei* : „Materialul din această antologie provine în întregime din arhiva Institutului de etnografie și folclor (A.I.F.) și a fost cules între 1950—1962 (nr. 16 a fost inserat ulterior), prin înregistrarea pe bandă de magnetofon (mg) între 1951—1962 și într-o mică măsură la început (1950) pe cilindri de fonograf (fg). Culegerea poveștilor s-a efectuat în cadrul sectorului literar de către Al. Amzulescu, C. Bărbulescu, T. Brill, S. Golopenția, D. Truță și O. B.[îrlea], așa cum se arată de altfel la sfîrșitul fiecărei narațiuni". Ovidiu Bîrlea dă la lumină, de fapt, un materiel de un interes științific excepțional, un model al genului și metodei, un instrument de lucru de neînlocuit pentru orice cercetare. Pentru toate aceste calități, antologia a fost bine primită, numeroase note și recenzii salutînd apariția acestei lucrări de referință (majoritatea acestora sînt enumerate de Iordan Datcu în *Dicționarul folcloriștilor*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 71).

Urmărind să extindă aria de adresabilitate, să ofere unui public cît mai larg imaginea fidelă a basmului popular românesc în forma lui autentică și în viețuirea lui contemporană, Ovidiu Bîrlea transpune literar cîteva piese selecționate din masiva antologie, cărora le adaugă și două din textele publicate ca anexă la sus amintitul studiu din „Revista de folclor" și le tipărește sub titlul nepretențios și prea puțin inspirat pentru scopul căruia îi este destinat, *Petrea Făt-Frumos. Povești populare românești* (București, Editura pentru Literatură, 1967).

Din păcate, această selecție nu s-a bucurat de o primire prea entuziastă. Fiind socotită o lucrare de popularizare, specialiștii nu i-au acordat importanța cuvenită, nu au sesizat plusul de noutate pe care-l aducea în seria bogată a reeditărilor de proză populară, nu au intuit că lucrarea poate constitui un model menit să asigure difuzarea largă a textului autentic, în trăirea lui firească, contribuția notabilă a unui astfel de experiment în formarea gustului pentru aprecierea textului folcloric așa cum circulă el în mediile populare, în cultivarea cititorului și deprinderea lui cu produsul folcloric în existența lui vie, dinamică, reală, fără stilizări și șlefuiri care să-l apropie de basmul cult sau de exigențele cititorului de literatură de autor.

De altfel, nici nu este de mirare, pentru că, trebuie s-o recunoaștem, o critică specializată la dimensiunile optime, necesare, profesionalizată, cu metode și criterii proprii, specifice obiectului, nu s-a cristalizat încă în folcloristica românească. Nici din cealaltă parte nu s-au semnalat ecouri, critica literară ocolind, de obicei, lucrările de folclor, considerîndu-le prea specializate și, ca atare, lăsîndu-le pe seama publicațiilor de profil și a cercetătorilor. Deși puntea întinsă de Ovidiu Bîrlea nu a fost folosită și

https://biblioteca-digitala.ro

pusă în valoare așa cum era de așteptat, experimentul este un fapt real, cu o valoare științifică și culturală deosebită, cu posibilitatea, oricînd, ca orice lucru bine făcut, de a-și împlini rosturile.

Pe aceleași coordonate ale preocupărilor pentru proza populară se înscrie și remarcabila sinteză *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, (București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976), lucrare reprezentativă atît pentru activitatea generală a autorului, cît și pentru folcloristica contemporană.

Revenind, după această lungă dar, am socotit noi, necesară paranteză, la activitatea publicistică desfășurată de Ovidiu Birlea în coloanele „Revistei de folclor", „de etnografie și folclor" mai apoi, notăm două importante studii cu caracter metodologic : *Cîteva considerații asupra metodei filologice în folcloristică* (3/1957) și *Principiile cercetării folcloristice* (3/1966), studii a căror substanță va fi dezvoltată apoi în cunoscuta lucrare *Metoda de cercetare a folclorului* (București, Editura pentru Literatură, 1969), carte de inițiere, în intenția declarată a autorului, dar și de ancorare mai amănunțită, în realitate, a unor criterii de culegere și cercetare a creației noastre populare. Alte două studii publicate în revista de profil, *Diferențierea teritorială a liricii populare* (3/1967) și *Miorița colindă* (5/1967) marchează abordarea dintr-o nouă perspectivă a textului folcloric, pătrunderea mai adîncă în specificitatea fenomenului analizat, anunțînd, poate, excelenta carte *Poetică folclorică* (București, Editura Univers, 1979), deschizătoare a atîtor posibilități de interpretare și punere modernă în valoare a virtuților creației populare.

În sfîrșit, ultima secvență tematică a colaborării la revistă o constituie articolele și studiile consacrate problemelor de istorie a folcloristicii. Majoritatea acestora sînt ocazionale : *Cincizeci de ani de la moartea lui S. Fl. Marian* (3/1957), *Dumitru Caracostea* (6/1964), *Gheorghe Cernea* (4/1965), *Ion Muslea* (1/1967).

De Dumitru Caracostea și Ion Muslea îl leagă anii de studii și de formare, de colaborare științifică mai strînsă, fapt pentru care, îndeplinindu-și, în primul rînd, o datorie morală, dar și una științifică, Ovidiu Birlea își asumă sarcina de a definitiva unele lucrări începute de cei doi folcloriști înaintași. Așa au văzut lumina tiparului : *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu* (București, Editura Minerva, 1970) și *Problemele tipologiei folclorice* (aceeași casă de editură, 1971).

Cu prilejul aniversării centenarului înființării înaltului for de știință și cultură al țării a fost scris și studiul monografic, foarte temeinic documentat, *Academia Română și cultura populară* (5—6/1966).

Aceeași tematică a problemelor de istorie a folclorului și folcloristicii este tratată și în articolele : *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român* (1—2/1959) și *Folclor și istorie* (1/1966). Constatăm iarăși o preocupare constantă, de durată, care va pregăti cu migală elaborarea și publicarea unei noi lucrări : *Istoria folcloristicii românești* (București, Editura Enciclopedică Română, 1974), care reține atenția prin informația bogată, prin viziunea proprie a periodizării domeniului cercetat, prin aprecierile originale ale activității unora din folcloriștii noștri, unde criteriul cel mai important rămîne, totuși, metoda de culegere adoptată.

Activitatea publicistică a lui Ovidiu Birlea nu s-a rezumat la coloanele „Revistei de etnografie și folclor". Prestigiul de care se bucură soliditatea studiilor și a articolelor sale au făcut să i se deschidă cu generozitate paginile multor altor publicații sau volume colective. Aci pu-

https://biblioteca-digitala.ro

blică cîteva dintre studiile sale de referință, între care cele mai cunoscute și utilizate în lucrări ulterioare : *Folclorul în „Țiganiada" lui I. Budai-Deleanu*, în volumul colectiv *Studii de folclor și literatură* (București, Editura pentru literatură, 1967, p. 497—576) ; *Colindatul în Transilvania* și *Cîntecele rituale funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)* (în „Anuarul etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967" și, respectiv, 1968—1970) etc.

Între cărțile purtînd semnătura lui Ovidiu Bîrlea mai sînt de semnalat cîteva antologii de texte : *Snoave și ghicitori* (București, Editura Tineretului, 1957), *Proverbe și zicători românești* (București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966), *Horea și Iancu în tradiția și cîntecele poporului* (împreună cu Ion Șerb, București, Editura Eminescu, 1972). De asemenea, încă două lucrări cu caracter teoretic, de o originalitate neîndoielnică, bine apreciate și primite de critica de specialitate : *Poveștile lui Creangă* (București, Editura pentru Literatură, 1967) și *Eseu despre dansul popular românesc* (București, Cartea Românească, 1982). Aceste două ultime lucrări vin să întregească paleta și așa foarte bogată a preocupărilor lui Ovidiu Bîrlea pentru cele mai variate aspecte ale folclorului românesc, pentru elucidarea unora dintre cele mai dificile probleme ale lui.

Cu toate acestea, măsura caracterului larg cuprinzător al operei lui Ovidiu Bîrlea, intenția lui prezentă în fiecare lucrare în parte și enunțată cu fiecare prilej, aceea de a realiza o privire de ansamblu, într-un tot unitar, asupra folclorului românesc, se materializează în cele două impresionante volume, semnificativ intitulate, *Folclorul românesc* (București, Editura Minerva, I, 1981 ; II, 1983). Ce a urmărit prin publicarea acestui important tratat ne-o spune autorul însuși cînd afirmă : „. . . am conceput o sinteză în două volume, în care am urmărit să fie puse în lumină rolul funcțional al fiecărei specii folclorice și mai cu seamă caracteristicile stilistice împreună cu modalitățile compoziționale de structurare poetică, menite să exprime cît mai adecvat tematica abordată în atare mijloace poetice. În subsidiar, am încercat și evaluări cronologice în legătură cu originea și vechimea speciilor folclorice, a unor categorii tematice și stilistice, evident cu aproximația pe care o îngăduie acest domeniu" (p. 9).

Îmbucurător, intențiile își găsesc justificare în opera propriu-zisă ; *Folclorul românesc* reprezintă ceea ce Ovidiu Bîrlea consideră a fi sinteza cunoștințelor și cuceririlor de pînă acum ale folcloristicii noastre, reprezintă, în fapt, finalizarea unor îndelungi cercetări și meditații, a confruntării de opinii, a cristalizării și impunerii unui punct de vedere personal în domeniu.

Nu încape nici o îndoială, opera de pînă acum a lui Ovidiu Bîrlea nu este scutită de unele lacune, de puncte de vedere discutabile.

Ceea ce rămîne însă, ceea ce este valabil, nou, original, atestă contribuția remarcabilă a lui Ovidiu Bîrlea la dezvoltarea folcloristicii românești contemporane, la mai temeinica înțelegere, cunoaștere și interpretare a folclorului românesc.

Și aceasta în condițiile în care ne aflăm în fața unei opere deschise, căci Ovidiu Bîrlea, aflat în plină putere creatoare, nu și-a spus încă ultimul cuvînt.

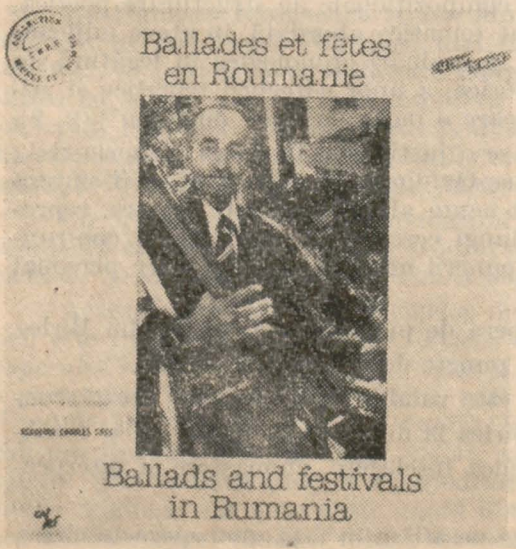
AL. DOBRE

https://biblioteca-digitala.ro

Tiberiu Alexandru *

1. *BALLADES ET FÊTES EN ROUMANIE/BALLADS AND FESTIVALS IN RUMANIA*. Enregistrements, photographies et texte de JACQUES BOUËT, Maître-assistant à l' Université Paul Valéry de Montpellier et BERNARD LORTAT-JACOB, Chargé de Recherches au CNRS. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection : HUGO ZEMP. Le Chant du Monde — CM/801, LDX 74846/47, Paris, 1985

Tehnicile moderne de înregistrare pe bandă magnetică și pe disc microsion s-au dovedit extrem de folositoare și culegerilor de folclor. De vreme ce cu bătrînul fonograf Edison nu se puteau înregistra, pe un cilindru obișnuit, piese mai lungi de aproximativ două minute, iar pe o față a discului standard (cu diametrul de 25 cm și 78 ture/minut) încăpeau abia ceva mai mult de trei minute, se înțelege că o baladă ori un basm, mai lungi decît aceste durate-limită, nu puteau fi înregistrate decît fragmentar. Și dacă pentru o baladă sau pentru o doină propriu-zisă, bunăoară, se „sacrifica" un cilindru întreg ori o întreagă față de disc, cîntecele, jocurile ori alte categorii ale folclorului muzical erau înregistrate, din motive de economie, cîte două, cîte trei ori chiar mai multe, pe suprafața unui cilindru de fonograf ori pe fața unui disc de gramofon. Fosta Arhivă de Folklore a Societății Compozitorilor Români a înregistrat citeva sute de fețe de disc, comandate caselor editoare de specialitate; după o socoteală a Luciliei Georgescu: 851 de fețe, cu un total de 1 784 de piese (v. „Revista de etnografie și folclor", nr. 6/1968). Între aceste prețioase documente sonore — actualmente în păstrarea Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice — se află și numeroase balade, nici una însă, prin forța lucrurilor, înregistrată în întregime. Este de la sine înțeles că înregistrările de scurtă durată se fac în paguba variațiilor proprii cîntecului popular, deosebit de vii și de semnificative în cazul unor creații de formă liberă-improvizatorică, cum sînt, în primul rînd, baladele și doinele. Audierea culegerii de față, care are, între altele, șapte balade, dintre care cinci înregistrate în întregime, prilejuiește, în chip firesc, asemenea reflecții.



Albumul citat cuprinde două discuri LP de 30 cm, însoțite de o seamă de fotografii, textele versurilor în original și în traducere franceză, harta țării și a zonei de proveniență a materialelor, folositoare explicații ilustrate cu sugestive scheme și exemple muzicale, întregite de o discografie (4 titluri) și de o bibliografie (12 titluri), imprimate pe cele patru fețe ale mapei și într-o plachetă de 20 de pagini, formatul 29/29 cm, cusută în interiorul mapei. La sfîrșit se află un scurt rezumat în limba engleză. Sînt, cu totul, 13 piese: o poezie de salut la adresa folcloriștilor francezi, improvizată de Marin Căleață-Căpățînă din Celei

* Fotografiile coperților: Dan Alexandru.

https://biblioteca-digitala.ro

(Olt), voce și chitară, cîntată pe o melodie de „dragoste", baladele *Voica* și *Miu Haiducu*, în interpretarea aceluiași valoros rapsod; baladele *Șarpele* și *Scorpia*, înregistrate la Blejești și Tămășești (Teleorman) de la Constantin Staicu, voce — vioară, acompaniat în primul caz de țambal și acordeon, iar în al doilea caz de vioară secundă, țambal și contrabas; balada lui *Tanislav*, înregistrată la Zănoaga (Dolj) de la Constantin Buică, voce și vioară, acompaniat de chitară; cîntecul lui *Ghiță Cătănuță*, înregistrat la Șuțești (Brăila) de la Vasile Buzatu, voce, acompaniat de două viori, țambal și contrabas și balada haiducului *Radu Anghel*, înregistrată în orașul Alexandria (Teleorman) de la Marin Mielu, voce și vioară, acompaniat de vioară secundă, țambal mare și contrabas, cîntată pe o melodie de doină propriu-zisă, așa cum sînt cîntate multe variante ale acestei balade de creație mai recentă; în schimb toate celelalte balade sînt cîntate în „recitativul epic" (C. Brăiloiu), propriu vechilor noastre „cîntece bătrînești", cum le numește poporul. Discurile mai cuprind: un cîntec ceremonial de nuntă *(Ia-ți, mireasă, ziua bună)* și un cîntec ocazional de nuntă pe o melodie de „dragoste" *(Dragile neichii copile)*, cîntat pe drum, înregistrate la o nuntă din Videle (Teleorman) și la altă nuntă din Blejești (Teleorman) de la Radu Țiță, voce și vioară, acompaniat de țambal și acordeon, prima dată, și de vioară secundă, țambal și acordeon, a doua oară; de asemenea două jocuri (hore), înregistrate la Cartojani (Teleorman) de la Mielu Staicu, vioară, acompaniat de acordeon și contrabas. De notat că cele două cîntece de nuntă au fost înregistrate „pe viu", în decursul desfășurării unor nunți țărănești. „Pe viu", la masa mare a nunții, a fost înregistrată și balada *Scorpia*. De aci o sporită valoare a acestor documente, riguros autentice. Este de asemenea de subliniat faptul că cercetătorii nu au intervenit cu nimic în înregistrările sonore (așa cum de altfel se cade), și nici în cazul fotografiilor pe care le-au luat, documente strict autentice și ele.

Textul explicativ, scris cu competență, se referă exclusiv la balade, de fapt cele mai valoroase piese ale culegerii. Autorii le supun la o analiză succintă, relevînd în mod deosebit înfățișarea muzicală, cu părțile *parlato*, „zise", cum se spune, și părțile „cîntate", stăruindu-se asupra stilului recitativ, ilustrat de un sugestiv tabel sinoptic, cu scheme și exemple muzicale. Urmează o seamă de pertinente informații despre latura lor instrumentală, pe care îndeosebi Jacques Bouët o cunoaște foarte bine: dînsul este autorul unui interesant și valoros eseu despre tehnica lăutarilor noștri, intitulat *Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain* (publicat în „Studii de muzicologie", vol. 9/1973, p. 351—400, cu numeroase exemple muzicale, între care 34 de transcrieri).

Versurile tuturor pieselor vocal-instrumentale sînt transcrise și bine traduse în limba franceză, tălmăcire care respectă metrica versului nostru popular. Fragmentele *parlato* sînt redate cu caractere aldine (grase), iar fragmentele în recitativ *recto tono* cu aldine italice (cursive grase). Ar fi fost de dorit ca și interjecțiile și silabele de anacruză: *ai, băi, lele, nene* ș.a.) să fi fost marcate într-un fel oarecare, negreșit plasate în afara versurilor propriu-zise din care nu fac parte; de asemenea ar fi fost util să fi fost marcate și silabele de întregire ale unora din versurile catalectice: *mă, măi, i* etc., și acestea fiind artificii determinate de cîntare. În transcrierea textelor românești, făcută pare-se după înregistrările sonore, s-au strecurat o seamă de mărunte greșeli. Nu zăbovesc asupra lor și nici asupra unor traduceri discutabile, licențe poetice pe alocuri.

Antologia sonoră muzical-literară de față sporește, în chip fericit, publicațiile de peste hotare închinate folclorului românesc, arareori făcute cu atîta grijă și competență. Cei doi muzicieni francezi, Jacques Bouët și Bernard Lortat-Jacob, merită îndreptățite laude. Opera lor a fost de altminteri cinstită cu *Grand Prix du Disque*, decernat de Academia Charles Cros.

Înregistrările au fost făcute în anii 1980 și 1981, cu sprijinul Academiei Republicii Socialiste România și al Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice.

2. *MAGYARORSZÁGI ROMÁN NÉPZENE/RUMANIAN FOLK MUSIC FROM HUNGARY/MUZICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ DIN UNGARIA.* Gyűjtötte és szerkesztette : SEBŐ FERENC/Culegere și redactare : FERENC SEBŐ. Hungaroton SLPX 18077 Stereo, Budapesta, 1984

Un disc stereo LP de 30 cm, cu 33 de piese înregistrate de la 28 de informatori din 3 localități, o broșură cu 28 de pagini în formatul 30/30 cm cu text explicativ în limbile maghiară, română și engleză, cu notațiile muzicale ale tuturor pieselor înregistrate (mai puțin o paparudă cîntată de copii), cu versurile pieselor vocale în limbile română și în traduceri în limbile maghiară și engleză, o succintă bibliografie și 20 de fotografii ale informatorilor principali, dintre care trei scene de dans și o scenă de culegere. Li se alătură fotografia de

https://biblioteca-digitala.ro

pe coperta mapei (recto): un dans surprins pe o uliță din Micherechi. Celelalte fotografii sînt imprimate pe fețe interioare ale mapei. Pe ultima copertă a mapei (verso) se află cuprinsul discului și numele informatorilor cu anul nașterii. Într-un cuvînt este un model de antologie sonoră științifică.

Textul explicativ este prefațat de bine cunoscutul etnomuzicolog maghiar Bálint Sárosi, de fel din Racu (Harghita), cu studii făcute și la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" din București, bun cunoscător al limbii române și al folclorului muzical românesc, pe care-l popularizează cînd și cînd pe undele radiodifuziunii maghiare. Alte informații utile, întrecare și cu privire la fiecare document în parte, sînt iscălite de Ferenc Sebő, culegătorul materialelor folclorice și redactorul culegerii de față.

Din introducerea lui Bálint Sárosi aflăm localitățile de la frontiera răsăriteană a țării în care trăiesc români, maghiari și alte naționalități: Bedeu (Bedő), Vecherd (Vekerd), Săcal (Körösszakál), Apateu (Körösszegapáti), Pocei (Pocsaj), Leta Mare (Léta) și Jaca (Zsáka) din județul Hajdú-Bihar; Bătania (Battonya), Aletea (Elek), Giula (Gyula), Chitighaz (Kétegyháza), Lökösháza, Micherechi (Méhkerék) și Otlaca-Pustă (Pusztaottlaka) din județul Bichiș (Békés) și Cenadu Unguresc (Magyarcsanád) din județul Csongrád. Localitățile se află în preajma frontierei, învecinate cu județele românești Bihor și Arad.

Tradiția muzicală românească — ni se spune — se păstrează cel mai bine în comuna Micherechi, locuită aproape numai de români. Viața culturală a românilor din Ungaria se desfășoară într-o seamă de formații artistice de amatori, precum și în cadrul școlilor. „Capacitatea de reînnoire — mereu necesară în muzica populară — este recompensată de emisiunile de radio și televiziune. Românii din Ungaria pot cunoaște azi muzica populară mai ales prin intermediul posturilor de radio și televiziune bucureșteană, sursă de reîmprospătare pe cît de comodă, pe atît de dezavantajoasă pentru uniformizarea muzicală pe care o rezultă". Această înrîurire se vădește mai ales în cîntecele propriu-zise, nu o dată de foarte mare răspîndire, mai ales în Transilvania și în Banat, ca de pildă cunoscutul cîntec „Cătălină, Cătălină" sau „Inimă, de ce nu mori", respectiv „De s-ar afla cineva", aci într-o variantă instrumentală cîntată din vioară solo. Acesta din urmă este foarte răspîndit și la maghiari, larg popularizat după un cîntec de înstrăinare cules de Béla Bartók în 1906 din Giula, cu versurile „Elindultam szép hazámból" („Am plecat din casa-mi frumoasă"). Asemenea melodii *parlando-rubato*, cu ritm și mișcare libere, sînt numite „doine", ca peste tot, dar și „hore", ca în multe meleaguri transilvănene. O doină propriu-zisă este însă *Hora morților*, cîntată din vioară solo de Teodor Covaci, vestit lăutar din Micherechi, distins cu medalia Pentru cultura socialistă și titlul de Maestru al artei populare. „Aceasta este o horă. « O mamă cu trei feciori . . . » — așa se cîntă pe românește. Mai bine-zis, așa se *cînta*. Aceasta e o melodie foarte veche", a mărturisit informatorul în 1981, iar peste un an (1982) a mai adăugat cele ce urmează: „La Micherechi, această melodie se cînta în familiile muzicanților: bătrînii (bace Gála, fratele meu mai virstnic, Ioan, și tatăl meu) dar și eu am preluat melodia de la predecesori. Aceasta este o melodie pe care muzicanții o cîntau exact ca femeile cînd boceau la mort în noaptea de priveghi. Atunci muzicanții cîntau — la fel — acolo, imediat lîngă sicriu. Dar femeile boceau aparte, după altă melodie. Melodia pe care o știu eu, o cîntau numai muzicanții". Este o melodie tipică de doină, cu caracter recitativ, cu finala stăruitor repetată, pietrificată însă într-o structură de trei rînduri melodice (A Avar. B). Iată așadar la românii din Ungaria, ca și la românii din Iugoslavia (v. nr. 2/1956 al revistei, p. 203), o doină propriu-zisă instrumentală păstrată în cadrul ritualului funerar.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica discului comentat a fost înregistrată în anul 1981, după mai multe deplasări la faţa locului făcute de Ferenc Sebő, un înzestrat muzician, totodată conducătorul unei cunoscute formaţii folclorice de club care-i poartă numele. Iată ce ne spune dînsul în această privinţă: „M-am angajat cu bucurie la sarcina redactării unui disc care să prezinte muzica românilor din Ungaria în stadiul ei actual, căci prietenilor mei, care trăiesc în judeţul Bichiş, le sînt recunoscător şi le datorez toată stima. Fiindcă pentru tinerii care au făcut cunoştinţă cu muzica populară pe la începutul anilor şaptezeci, tocmai muzica lor a însemnat una dintre primele şcoli în acest sens, deschizînd prin melodiile acestea drumul spre alte muzici tradiţionale ţărăneşti. Pe lîngă culegerile făcute aici în deceniul trecut (la Otlaca-Pustă, Chitighaz, Aletea şi Micherechi) una dintre impresiile personale de o viaţă se leagă de momentul cînd *Teodor Covaci* m-a primit să cînt împreună cu dînsul, pe parcursul a cîtorva zile, cît ţinuse un şir de nunţi din Micherechi. Aşa am avut prilejul să urmăresc chiar «din interior» viaţa tradiţiei, completîndu-mi cunoştinţele acumulate în timpul colecţionărilor". Iată, aşadar, că la începuturile micilor dar valoroaselor formaţii muzicale de tineri intelectuali, care cultivă cu însufleţire, în cel mai autentic spirit, muzica populară maghiară, cu osebire cea din Transilvania, şi, nu o dată, muzica populară românească, se află folclorul nostru!

Pentru discul de faţă Ferenc Sebő a selecţionat, din materialele pe care le-a cules, piese din Micherechi (15), Chitighaz (3) şi Aletea (15). În afara celor despre care a fost vorba, mai întîlnim cele ce urmează:

Jocul „turcii" de Crăciun şi Anul Nou din Micherechi, cîntat din vioară, fluier şi tobă, la care se adaugă clămpănitul măştii. Un sătean în vîrstă istoriseşte: „Am făcut turca dintr-o bucată de lemn. I-am pus coarne, i-am făcut fălcile, din canapea am scos cuiele decorative, din acestea am făcut dinţii turcii, i-am pus urechi de iepure, pe coarne am pus ţingălăi (zurgălăi), apoi luam o fustă, cu care îmbrăcam turcaşul". Alaiul de turcă, „banda turcii", era alcătuit din „chişbirău", care cerea gazdelor îngăduinţă să intre în casă, din patru colindători, un toboşar, un „highiduş" (viorist), un fluieraş şi o „iapă", însoţitorul care purta traista în care se adunau darurile: după datină, un cîrnat aninat de grindă, pe care turca trebuia să-l apuce cu „botul" şi să-l coboare. Dacă gazdele le dădeau bani, îi aruncau pe podele, de unde îi aduna tot turca, cu botul ei.

O „păpărugă" din Micherechi, practicată în vreme de secetă de copii. Cîntecul lor poartă pecetea autenticităţii, în pofida unor intonări neprecise, o interesantă parafonie.

Ceremonialul nunţii este prezent printr-un „marş", de fapt jocul *Ardelenescu*, cîntat din vioară, însoţit de o bogată ambianţă sonoră: strigături, chiuituri, bătăi din palme şi tropotul nuntaşilor care joacă, urmaţi de muzicanţi; cîntecul de rămas bun al miresei, cîntat din vioară şi din gură şi dansul miresei, jucată rînd pe rînd de nuntaşi şi „răscumpărată" cu daruri. Le cîntă doi viorişti: un „primaş" şi un „contraş". Toate au fost culese în Micherechi.

Din folclorul obiceiurilor mai întîlnim: un foarte răspîndit cîntec de stea („colindă" sau „colindare") şi o frumoasă „corindă" despre cei trei păcurari (Mioriţa), amîndouă din Aletea. Alături de doina instrumentală de înmormîntare din Micherechi, despre care a fost vorba, aflăm un impresionant bocet, frumos cîntat de o nevastă din Aletea.

În afară de cele două cîntece propriu-zise deja pomenite (cel din vioară din Micherechi şi cel vocal din Aletea), se mai află pe disc un cîntec vocal din Micherechi, un cîntec instrumental cîntat de un clarinetist din Chitighaz, precum şi două cîntece şi o „horă de danţ" (ca cele bihorene), cîntate de o femeie din Aletea.

În vreme ce cîntecele propriu-zise nu sînt, în general, tipice, jocurile sînt totodată şi foarte frumoase şi caracteristice. În legătură cu acestea, redactorul discului îl citează pe coreologul György Martin, o autoritate în materie: „În privinţa dansului popular şi a muzicii instrumentale [de dans], tradiţiile românilor din Ungaria pot fi împărţite în două părţi bine diferenţiate. În părţile de mai spre nord, tradiţiile populare din Micherechi, Pocei, Bedeu, Săcal, Apateu aparţin zonelor folclorice ale dialectului muzical şi de dans bihorean, pe cînd mai spre sud dansurile şi muzica de dans popular din Aletea, Chitighaz, Otlaca-Pustă, Bătania şi Cenadul Unguresc reprezintă marginea apuseană a zonei arădene şi bănăţene". Trebuie adăugat că aceeaşi repartizare teritorială este valabilă şi pentru celelalte categorii folclorice ale românilor din Ungaria.

Au mai colaborat la editarea acestui remarcabil disc traducătorii Alexandru Hoţopan, Edda Illyés şi Rudolf Fischer, fotograful György Hegedűs şi tehnicienii specialişti Monika Feszler, István Zakarias, Endre Mosó şi György Pálfi.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *MUSIK DER PONTOS-GRIECHEN, NORDGRIECHENLAND/ MUSIC OF THE PONTIC GREEKS, NORTHERN GREECE/ MUSIQUE DES GRECS DU PONT, GRÈCE DU NORD.* Aufnahmen und Kommentar/Recordings and commentary/Enregistrements et commentaire : CHRISTIAN AHRENS. Museum Collection Berlin. Editor : ARTUR SIMON. Musikethnologische Abteilung Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. MC 5 Stereo, Fabrikation : TELEDEC „Telefunken-Decca" Schallplatten GMBH, Hamburg, TST 78071 (f.d.)

Discul de față, al cincilea al valorosului serial berlinez „Museum Collection" este închinat folclorului grecilor din ținutul Pontului, o fișie muntoasă de coastă a sud-estului turcesc al Mării Negre, lungă de mai bine de 700 km, de la Ayancik, aflat la vreo 60 de km vest de Sinop, pînă la frontiera cu R. S. S. Gruzină. După eruditul etnomuzicolog englez Laurence Picken *(Folk Musical Instruments of Turkey,* London, Oxford University Press, 1975, p. 337), aci s-a dezvoltat o cultură specifică, plămădită din străvechi elemente greco-bizantine și laze (georgiene), cărora li s-au adăugat, mai tîrziu, o seamă de elemente turcești, mai ales după cucerirea Trebizondei de Mohamed al II-lea (1461). Ca urmare a războiului greco-turc din 1921, grecii din Turcia au fost expulzați, în vreme ce mare parte a populației turcești din Grecia a fost repatriată. Se socotește că în anii 1921—1922 aproximativ un milion de greci din Pontos s-au așezat în Grecia, cei mai mulți în nord, în Macedonia. O parte din pontieni s-au refugiat în U.R.S.S., ca în decursul celui de-al doilea război mondial să imigreze în metropolă. Deosebit de mîndri, grecii pontieni își păstrează cu fervoare ființa etnică. Se socotesc descendenții vechilor coloniști, adevărații moștenitori și reprezentanți ai culturii grecești antice. (Dialectul lor păstrează, de fapt, multe reminiscențe ale vechii limbi elene, în vreme ce greaca modernă s-a îndepărtat în mai mare măsură de străvechea ei obîrșie.)

Muzica grecilor din Pontos, gravată pe cele două fețe ale discului de față, un LP de 30 cm, a fost culeasă de Christian Ahrens în septembrie—octombrie 1972 și august—septembrie 1973 în nordul Greciei. Din cele 580 de piese pe care le-a cules, a selecționat pentru disc treisprezece, din opt localități, toate din Macedonia. Le însoțește cu o bogată documentație, tipărită într-o broșură de 24 de pagini, formatul 26,5/27 cm, în limbile germană (versiunea originală) și în traduceri în limba engleză (de Richard G. Campbell) și în limba franceză (de Colette Pfeiffer), cărora i se alătură un pliant de patru pagini de același format, pe hîrtie cretată, cu 6 notații muzicale, harta ținutului Pont, harta din partea de miază-noapte a Greciei, cu localitățile principale, cele din care provin exemplele subliniate și 7 fotografii: un alai de nuntă, trei scene de dans și trei executanți din instrumente: *lyra, floghera* și *violi*, cărora li se alătură fotografia de pe coperta mapei (recto): *touloum.* (Hărțile și fotografiile au fost făcute de Ursula Ahrens.) După utile informații despre pontieni și viața lor muzicală, muzica și instrumentele muzicale, condițiile de înregistrare și de selectare a materialului, ni se dau, la fiecare piesă în parte, o seamă de prețioase amănunte: titlul piesei, numele informatorului cu anul nașterii și meseria, explicații asupra piesei și execuției, precum și traducerile pieselor vocale. (Am fi fost mai cîștigați dacă autorul și-ar fi luat osteneala să reproducă și originalele grecești, traduse, ni se spune, de Eleni Adamopoulou și Georgios Savvidis.)

Dintre cele treisprezece piese ale discului, doar trei sînt vocal-instrumentale, toate celelalte fiind pur instrumentale. Această proporție ilustrează spusele autorului, cînd afirmă că cea mai mare parte a muzicii pontienilor este instrumentală: din cele 580 de piese pe care le-a cules, mai bine de 75% sînt instrumentale.

Instrumentele de muzică originale ale pontienilor sînt *lyra* și *touloum.*

Despre vioara specifică pontienilor, *lýra tu Póntu* sau *Pondiaki lýra,* cu cutia de rezonanță îngustă, aproape dreptunghiulară, am mai scris în cronica discurilor lui Wolf Dietrich:

https://biblioteca-digitala.ro

Orient/ Okzident, din aceeași colecție (v. revista noastră nr. 2/1986, p. 189). Adaug că cele trei coarde acordate în cvarte, întinse deasupra unei taste (limbi) de mărimi și forme felurite, sînt călcate cu virful (buricul) degetelor, ca la vioară, spre deosebire de *lyra* piriformă din Creta și de pe alte meleaguri grecești, similară cu *gădulka* bulgărească și cu *lirica* iugoslavă, la care coardele sînt scurtate prin apăsarea lor laterală cu unghiile. Obișnuit se calcă cîte două strune deodată, de unde paralelismele de cvarte care caracterizează interesanta polifonie pontică. Cînd un crimpei de melodie este cîntat pe o coardă, în vreme ce vecina ei răsună liberă, rezultă un ison temporar, fie deasupra, fie mai ales dedesubtul liniei melodice. Arcușul este ținut ca cel al contrabasului. Mîna instrumentistului asigură și tensiunea necesară șuviței de păr, al cărei capăt dinspre mîner este învelit într-un manșon de piele. Aceeași vioară populară, cu aceeași tehnică de execuție și același stil de cîntare polifonică o întîlnim și la turcii din Pontos, care o numesc *kemençe* sau *Karadeniz kemençesi* (vioara Mării Negre). Etnomuzicologul elvețian Samuel Baud-Bovy, autorul valorosului compendiu *Essai sur la chanson populaire grecque*, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983 (recenzat în revista noastră, nr. 1/1986, p. 71—75), observă că în cîntecele tradiționale ale grecilor pontieni, *lyra* este întotdeauna numită *kemençe (kemendjé* în ortografia D-sale) sau *kémentzès*, de unde părerea că abia după imigrarea pontienilor pe pămînt grecesc instrumentul a primit numele de *lyra*, în speță *lyră pontică*. Este de neînchipuit viteza cu care mînuiesc arcușul instrumentului, atît grecii cît și turcii, cînd interpretează jocuri deosebit de iuți. S. Baud-Bovy îl citează pe emeritul muzician turc Ahmed Adnan Saygun, care a numărat la un *horon* — dans cunoscut atît turcilor cît și grecilor — pînă la șapte mișcări de du-te-vino ale arcușului pe secundă! În discul de față auzim *lyra* singură, cîntînd un dans numit *serenitsa*, sau însoțind glasul executantului, în alte două dansuri: *omal diplo* și *tik diplo*, precum și într-un cîntec de nuntă înrudit cu doina noastră propriu-zisă: un *makris skopos*, cum s-ar spune „cîntec lung", înrudit totodată cu „cîntecul lung" al turcilor: *uzun hava*. De la o vreme *lyra* pontică este ici-colo înlocuită de o vioară bastardă, ceva mai mică și mai îngustă, cu gîtul ceva mai scurt decît vioara obișnuită. Este acordată tot în cvarte. I se spune *violi* și este ținută vertical, ca și *lyra*, iar arcușul este fie ca cel al acesteia, fie un arcuș obișnuit, modificat însă la talon, spre a se putea obține tensiunea părului cu mîna. *Violi* este și numele viorii obișnuite, cu patru coarde acordate în cvinte, preluată, ne spune autorul, după stabilirea pontienilor în țara-mamă. O vedem împreună cu un clarinet *(klarino)* și o tobă mare *(daouli)* în fruntea alaiului de nuntă din fotografia pomenită; aceeași formație o auzim interpretînd un *kotsari*, joc deosebit de iute, pare-se de obîrșie caucaziană. Clarinetul, acompaniat doar de o tobă, îl întîlnim în dansul *kiurtsias*, al cărui nume îi trădează originea georgiană. Un cîntec de ascultat, „de masă" cum i se spune, *epi trapezios*, alcătuit dintr-un preludiu cu ritm și mișcare libere așijderea *taximului* (este poate chiar un *taxim)*, urmat de un joc, este cîntat din vioară însoțit de *laghouto*, o lăută cu frete, cu patru perechi de coarde. În exemplul de pe disc, ea dublează la octava inferioară melodia viorii. În acest gen de cîntări întîlnim nu o dată întorsături ce amintesc doina noastră: în discul de față într-un *epi trapezios* cîntat din vioară solo, precum și într-altul cîntat din cimpoi. Nu demult a fost adoptată vestita lăută cu gît lung a muzicii ușoare grecești, *bouzouki*. Grecii pontieni repatriați din U.R.S.S. cîntă sporadic și din acordeon.

Cimpoiul grecilor din Pontos are carabă dublă, cu cîte cinci găuri pentru degete pe fiecare țeavă, ceea ce îngăduie și cîntarea polifonică; este însă lipsit de bizoi. I se spune *touloum*, ca și cimpoiului întru totul asemănător al turcilor, numit *tulum*, ceea ce în turcește înseamnă „burduf", respectiv „foale". (De remarcat că cimpoiul românilor istrieni, descris de Teodor T. Burada *(Opere*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1980, p. 181), așijderea cu carabă dublă și fără bizoi, este numit *foale.)* Din cimpoi sînt cîntate două jocuri *serra* deosebit de iuți și acestea, dansate cu virtuozitate, cu multe și complexe figuri altetice. Pontienii adaugă jocului *serra* epitetul *pyrichios choros*, socotindu-l derivat din străvechiul *piric*, faimosul dans războinic al vechilor greci.

Dansurile cele mai răspîndite, obișnuit cîntate, sînt *tik*, dansul preferat cu deosebire, și *omal;* acesta din urmă — ne spune Baud-Bovy — a păstrat în dialectul pontic înțelesul antic de „cîmpie" *(omalón)*. Și unul și altul pot fi simple *(mono)* sau „îndoite" *(diplo)*, respectiv mai iuți și cu figuri de dans mai complicate. Cele două dansuri *omal diplo* și *tik diplo* sînt vocal-instrumentale (voce și *lyră)*. Un alt *tik*, însă, la care nu se indică categoria, dar care pare și el după înfățișarea muzicală un *tik diplo*, este cîntat din *floghera*, fluier, instrument netipic pentru pontieni, cum spune autorul. Poate fi fără dop sau cu dop, cu număr variabil de găuri. În cazul de față este un fluier din trestie, cu dop și 6+1 găuri pentru degete.

Cei mai mulți informatori de la care s-a cules sînt țărani și muncitori. Li se alătură un șofer de autobuz, un funcționar de bancă și patronul unei cafenele. Este sigur că unii dintre ei sînt totodată muzicanți semiprofesioniști, neîndoios cei care cîntă din *lyră*. Christian Ahrens ne destăinuiește că cei mai talentați executanți din *lyră* sînt bine cunoscuți și în afara localităților de reședință, solicitați și foarte bine plătiți.

Așa cum am mai arătat, piesele discului de față sînt instrumentale (trei din ele vocal-instrumentale). Autorul nu menționează și alte categorii ale folclorului grecilor din Pont, în afara celor înregistrate pe disc: 9 jocuri, 3 cîntări de ascultat și un cîntec *(makris skopos)*

https://biblioteca-digitala.ro

ceremonial sau ocazional de nuntă. Lipsesc bunăoară lungile balade, pe care ni le descrie Baud-Bovy, în vers politic nerimat, care, ca și poeziile noastre populare, nu cunosc strofa, precum și alte cîntări, între care, posibil, unele prin excelență pur vocale.

Închei subliniind frumusețea muzicii discului de față, înregistrată în foarte bune condiții tehnice.

4. *PRITRKAVANJE.* Slovenska glasba/Slovene Music/Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe/A Selection of Original Recordings of Folk Music. Sekcija za glasbeno narodopisje Inštituta za slovensko narodopisje Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti/Department of Ethnomusicology of the Institute of Slovene Ethnology Scientific Research Center of the Slovene Academy of Sciences and Arts./Izbor, spremna beseda in transkripcije/Foreword, Selection, Transcription of melodies : JULIJAN STRAJNAR, Sunetul : ing. Matjaž Culiberg, iar grafica : Vera Zupanc. Helidon FLP 03—013, Stereo, Ljubljana, SR Slovenja, 1985

Glas de clopote pe un disc LP de 30 cm, însoțit de o broșură de 24 pagini în formatul 30/30 cm, cu ample explicații în limbile slovenă, engleză (traducător Milan Mlačnik), germană (traducător Zmaga Kumer) și franceză (traducător autorul), cu exemplele muzicale ale tuturor pieselor și numeroase fotografii (19 în cuprinsul broșurei și 11 pe fețele interioare ale mapei, plus cea de pe coperta acesteia (cele mai multe făcute de Egon Kaše). Pe ultima pagină a mapei (verso) se află cuprinsul discului (19 piese pe o față și 18 piese pe cealaltă, precum și harta țării, cu localitățile în care s-au făcut înregistrările. Este al treilea disc cu muzică populară scoasă de editura Založba Obzorja Maribor, în colaborare cu Secția de Etnomuzicologie a Institutului de Tradiții Populare al Centrului de Cercetări Științifice de pe lîngă Academia de Științe și Arte a R. S. Slovenia. Este o lucrare de referință a etnomuzicologului sloven Julijan Strajnar (citește: Iulian Strainar).

Cunoaștem cu toții sunetul, glasul sau zvonul clopotelor cînd bat, trag, tragănă, zvonesc sau cîntă și deslușim semnalele sărbătorești de cele care vestesc moartea sau o primejdie. În apusul Europei, baterii de clopote de diferite dimensiuni, deosebit de numeroase uneori, acționate în diverse chipuri, mai ales prin minuirea unei claviaturi speciale, sau mai nou, cu mijloace electronice, împrăștie în văzduh numeroase melodii populare ori compoziții muzicale anume create. Li se spune: *carrillon* în franceză, *Glockenspiel* în germană, *beiaard* în flamandă etc. Tradiția populară a sunării clopotelor din Slovenia, cu tehnica ei insolită, se așază între aceste jocuri de clopote și bătaia obișnuită a clopotelor de biserică.

Etnomuzicologii sloveni Igor Cvetko, Mirko Ramovš, Julijan Strajnar, Marko Terseglav și Valens Vodušek au cules între anii 1968 și 1985 peste 700 de „sonerii" de clopote, din vreo 45 de localități, totalizînd mai bine de 3 000 de minute de înregistrări. Din acestea au fost selecționate pentru disc 37 de piese, din 26 de localități. Deosebit de interesanta artă de sunare a clopotelor, cu vădită amprentă profană, de veche tradiție, a început să fie popularizată mai întîi prin cărticica lui Ivan Mercina, *Slovenski pritrkovavec. Navodila za pritrkavanje cerkvenih zvonov po številkah* (Sunătorul de clopote sloven. Instrucțiuni cifrate pentru sunarea clopotelor de biserică). Apărută la Gorica în 1926, cartea cuprinde și 243 de exemple de sonerii, într-o notație cifrată destul de complicată, insuficient de clară. A mai scris despre acest insolit meșteșug cunoscuta cercetătoare a folclorului sloven dr. Zmaga Kumer, în lucrările sale *Slovenska ljudska glasbila in godci* (Instrumentele și muzicanții populari sloveni), Maribor, 1972, și *Ljudska glasbila in godci* (Instrumentele și muzicanții populari), Ljubljana, 1983.

Soneriile ritmico-melodice slovene sînt compuse obișnuit cu ajutorul a trei sau patru clopote, arareori cinci, fiecare bătut din imediata vecinătate de cîte o persoană. Sînt însă și cazuri de virtuozi care, cîte unul singur, bat trei sau chiar patru clopote. Clopotele sînt lovite cu limba lor, minuită manual de executant. Întrucît limba este adesea foarte grea la clopotele mai mari, se leagă uneori de ea un lanț ori o sfoară, cît mai aproape de buza (marginea) clopotului. Pe alocuri clopotele se bat și cu ajutorul unor ciocane de lemn, ceea ce sporește încă posibitățile sonore. Clopotele sînt făcute să sune alternativ, spre a compune melodia. Este greșit ca două clopote să fie bătute deodată, totuși, în mod excepțional, pentru efecte deosebite, ici-colo pot fi bătute și două clopote concomitent. Soneriile de clopote pot fi împărțite în două categorii, după cum toate clopotele joacă același rol în figurarea melodiilor ori doar unele clopote

https://biblioteca-digitala.ro

intonează melodia, în vreme ce un altul ține un hang intermitent acut, median sau grav (de cele mai multe ori); bătute alternativ, clopotele răsună prelung, iar glasurile lor se contopesc într-o sonoritate particulară.

O frumoasă sonerie depinde în mod firesc de abilitatea, sensibilitatea muzicală și fantezia executanților, de experiența lor. Unii dintre ei au elaborat chiar sisteme proprii de notare a soneriilor, ca să și le poată aminti, de vreme ce adesea sînt deținători ai unui bogat repertoriu.

Termenul cel mai folosit care numește glasul clopotelor în maniera specifică în care sînt făcute să cînte este *pritrkavanje* (trkati = a bate, a lovi), dar mai fiecare localitate își are numirea sau numirile sale. Autorul citează peste treizeci de termeni, dintre care mi-au părut mai deosebiți: *tamburánje*, *kantkánje* și *tintinánje*, cel din urmă la slovenii de pe valea Resici din Italia vecină. Din feluritele denumiri rezultă și numele celor care bat clopotele, de pildă *pritrkoválec*, la plural *pritrkoválci*. Ei sînt artiști populari, nu clopotari de meserie. Arta lor se transmite de la o generație la alta. Pe alocuri sînt familii întregi renumite pentru meșteșugul sunării clopotelor. Melodiile, la rîndul lor, sînt transmise de la o generație la alta, adăugîndu-li-se însă melodii nou născocite de fantezia creatoare a executanților. Soneriile poartă nume diferite, deduse din chipul specific al bătăii: *v eno* (= în una), *v dva*, *v tri*, *ta kruljava* (= șchioapa) etc., după numele localităților, al artiștilor creatori, precum și nume speciale: *bejšbaba* (= du-te, babo) sau *stara baba* (= baba bătrînă), *Bosanc* (= bosniacul) ș. a. m. d. De cîțiva ani, una din cele mai apreciate melodii este *Radecki* sau *Radecki marš*, o parafrază a celebrului marș popularizat de Johann Strauss. După cum ne spune autorul, pentru sunătorul de clopote această artă este o mare plăcere, pentru care nu-și economisește eforturile și nici timpul. El este în stare să sune clopotele ceasuri întregi, trăind intens această muzică, încît nu se mai poate opri! Soneriile nu-i încîntă doar pe *pritrkoválci*, ci și pe toate persoanele care îi ascultă.

Pritrkavanje, sonerie ritmico-melodică a clopotelor din Slovenia, răsună la marile sărbători religioase sau profane, la 1 Mai bunăoară, de rămas bun la plecarea unui sunător de clopote în armată ș. a. m. d. Din anul 1982 activează o societate de amatori a clopotarilor, care programează periodic întîlniri și întreceri pe regiuni, precum și la nivel republican.

Pentru scrierea soneriilor imprimate pe cele două fețe ale discului de față, Julijan Strajnar a imaginat o ingenioasă și sugestivă notație, bazată pe trei pînă la cinci linii orizontale, asemenea portativului muzical, cu note de grosimi și durate diferite, cu cifrarea succesiunii bătăilor pe diferitele clopote ale ansamblului respectiv. Se indică la fiecare exemplu numele piesei, localitatea, numele executanților cu data nașterii, precum și observațiile socotite necesare.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL SATULUI, OPERĂ A „ȘCOLII DE SOCIOLOGIE ROMÂNEASCĂ"

H. H. STAHL

Muzeul Satului s-a construit, în prima sa formă, în mai puțin de două luni de zile. Iată cum a fost așa ceva cu putință.

Muzeul Satului este opera colectivă a vechii „școli de sociologie românească" creată și condusă de profesorul D. Gusti, care socotea că cercetările științifice de caracter sociologic făcute în satele noastre trebuie dublate de o muncă muzeografică, dînsul apreciind „muzeul" și „expozițiile" drept unul din mijloacele de seamă de care dispune pedagogia socială, considerîndu-le a fi prelegeri culturale care se adresează maselor largi populare.

În această privință, noi, elevii lui, am fost totdeauna surprinși de paralelismul ce se poate stabili între cei doi mari sociologi, care au îmbinat cercetările monografice cu cele muzeologice, Le Play și Gusti. Se știe că Le Play, creatorul monografiilor sociale de familie, a fost organizatorul și teoreticianul marilor expoziții internaționale, cum a fost cea de la Paris din 1867 la care a participat și țara noastră, prin Alexandru Odobescu și P. S. Aurelian, care au plănuit să clădească, în terenul ce li se rezervase, o gospodărie țărănească cu toate acareturile ei. Este prima plănuire a unui muzeu sătesc în aer liber care merită a fi menționată. Știam apoi cu toții că în Suedia fusese creat un astfel de muzeu în aer liber și că, chiar și la noi, în 1930, marele etnograf care fusese Romul Vuia, crease la Cluj un „Parc etnografic", care se continuă și astăzi.

În ceea ce ne privește pe noi, cei din școala Gusti, încă de la primele noastre monografii, precum cea de la Rușeț — Brăila, din 1926, am început a strînge material muzeistic, foarte timid încă. Dar în 1927, în Vrancea, la Nerej, recolta noastră a fost mult mai bogată, putîndu-ne mîndri că am fost cei dintîi care am putut să ne procurăm exemplare din măștile mortuare folosite la priveghiurile practicate acolo, măști care, pe acea vreme, nu ajunseseră de fabricație artizanală, în serie, pentru naivii turiști cu veleități etnografice, ci piese interzise de autoritățile civile și bisericești ale vremii, piese clandestine, deci, de cel mai mare interes. Apoi, în 1927, în Fundu Moldovei, colecția muzeografică ajunsese atît de mare, încît l-a incitat pe colegul nostru, sculptorul Mac Constantinescu, care era și absolvent al școlii de muzeografie de la École du Louvre, din Paris, să strîngă piesele într-o sală a școlii primare din sat, aranjîndu-le muzeologic. În 1928, același Mac Constantinescu, la sugestia lui Gusti, a organizat în una din sălile Seminarului de Sociologie din Universitatea București, o expunere a întreg materialului strîns la Rușeț, Nerej și Fundu Moldovei, Seminarul tipărind și un catalog lămuritor.

În campania monografică din 1939, din Drăguș, materialul muzeologic a fost atît de bogat, încît a trebuit să fie expus în două săli ale Seminarului, catalogul atunci publicat cuprinzînd și un album de fotografii cu peste 80 de clișee.

Efectul avut asupra organelor de stat a fost atît de mare, încît Seminarul, tot sub supravegherea lui Mac Constantinescu, a avut sarcină să monteze materialele la Barcelona, la Dresda și la Tokio, toate bucurîndu-se de cea mai strălucită primire.

Din 1934, prof. Gusti a pornit însă echipele sale monografice pe o temă nouă, de îmbinare a cercetării științifice cu acțiunea culturală, în cadrul Fundației Culturale Principele Carol, al cărui director fusese numit. Au fost organizate atunci nu doar cîte o singură echipă, ci mai multe, în 1936 ajungîndu-se la numărul impresionant de peste 60 de echipe lucrînd la teren.

Aceste echipe, reîntoarse la București, și-au înfățișat raportul de activitate sub forma unor expoziții, organizate în 1934, în sălile Fundației, apoi, în 1935, într-un pavilion din actualul Parc al Libertății, rolul de bază avîndu-l Victor Ion Popa, numit inspector al Fundației, care își luase și sarcina de șef al echipei de studenți din Dodești—Fălciu.

De data aceasta, însă, nu s-au mai înfățișat numai piese de muzeu, ci și rezultatele științifice obținute sub formă de tabele, cartoane, hărți, fotografii (privind starea de sănătate a populației, viața economică și culturală a satelor), unele din aceste expuneri avînd un caracter nou, cum a fost de pildă panoul prin care echipele Institutului Social din Timișoara înfățișau problema denatalității Banatului — în forma senzațională a mijloacelor de avort practicate local-

https://biblioteca-digitala.ro

Victor Ion Popa avusese însă destul de mare spațiu la dispoziție pentru a construi, în formă de decor teatral, o casă întreagă din Dodești (iar nu numai o odaie țărănească, cum făcuserăm pînă atunci). El lucrase, în 1935, la așa-numitele „Luni ale Bucureștilor", prin care Primăria Municipiului oferea anual publicului tot felul de „panorame", unele interesante, cum era, de pildă, reconstituirea unei vechi străzi bucureștene, iar altele ridicole, ca „satul piticilor", spectacol de bîlci de cea mai dubioasă calitate.

Victor Ion Popa a avut însă o idee fecundă. A propus profesorului Gusti ca, în 1936, să profităm de „Luna Bucureștilor" și să obținem din partea Primăriei un teren suficient de mare ca să putem construi acolo un Muzeu al Satului menit să rămînă permanent și să se îmbogățească, an de an. Profesorul Gusti a acceptat această idee a unui muzeu în aer liber, însă numai cu condiția ca acest muzeu să nu fie decît anexa unui viitor Muzeu Social al României, care să arate marelui public situația importantelor probleme sociale ale țării, ținute la zi, pe căile muzeografice moderne, care sînt altceva decît colecțiile de piese de muzeu: prelegerile științifice pe probleme sociale legate logic de Institutul Social Român, închinat „studiului și reformei sociale".

Întrebarea era dacă va putea fi pus la punct un muzeu în aer liber în mai puțin de două luni de zile? Sfătuindu-se, cu multă grijă, profesorul Gusti, cu Victor Ion Popa și cu mine, care eram directorul de studii al Fundației, am hotărît că o astfel de ispravă era cu putință, dat fiind că, în acel an 1936, dispuneam de un foarte mare număr de „monografiști" cu experiență, care lucraseră la anterioarele expoziții din țară și din străinătate și, mai ales, că aveam gata strîns materialul privind satele Rușeț, Nerej, Fundu Moldovei, Drăguș, Șanț, Runcu, Belinț, precum și o cunoaștere destul de amplă a problemei generale a satelor noastre.

Mi-a revenit sarcina să stabilesc planul tematic al muzeului, urmînd ca munca de teren să fie realizată de numărul mare de „monografiști" de care dispuneam și care se aflau împrăștiați rapid în toate satele în care lucraseră, ba și în cele care urmau să figureze și ele neapărat în viitorul muzeu. Sarcina lor a fost să hotărască anume care din casele satului unde fuseseră trimiși erau mai reprezentative, să o cumpere cu întreg mobilierul și acareturile ei, să angajeze muncitori care să demonteze casele, să asigure transportul la București a pieselor și a muncitorilor care demontaseră casele și urmau acum să le remonteze în muzeu.

Amplasarea pe teren am plănuit-o ținînd seama, oarecum, de harta țării, linia șoselei Kiseleff fiind cam nordul, iar lacul Herăstrău reprezentînd Dunărea. Dar marele merit al lui Victor Ion Popa a fost că extraordinarul său talent regizoral l-a îndemnat să urmărească obținerea unui efect teatral, în sensul că muzeul trebuia să semene, măcar ca decor și simulacru, cu un sat real, ferindu-se să fie doar o simplă înșiruire haotică de case, astfel încît, respectîndu-se plantațiile existente, trasarea uliților și amplasarea gospodăriilor să prezinte pe rînd diverse colțuri veridice din sat. Despre meritul lui V. I. Popa în clădirea Muzeului Satului am mai scris pagini calde încă de emoția conlucrării mele cu acest bun și drag prieten, mai în vîrstă decît mine, ale cărui multiple talente, ca scriitor, desenator, regizor și meșteșugar iscusit în orice muncă artistică manuală, erau de-a dreptul copleșitoare.

Nu îmi rămîne decît să adaug că, în ultima zi, am curățat șantierul cu ajutorul unui întreg regiment de „pionieri de gardă" — astfel că, în zorii zilei următoare, cînd a avut loc inaugurarea, ne-am putut duce să dormim, recuperînd multele nopți nedormite pe teren.

Am continuat apoi lucrările noastre, elaborînd planurile amănunțite pentru viitorul Muzeu Social al României, care trebuia să fie un complex centru de cercetare sociologică a României și care, desigur, ar fi fost realizat dacă nu interveneau catastrofalele evenimente ale celui de-al doilea război mondial, ce a pus capăt tuturor năzuințelor „școlii de sociologie românească", care a încetat să existe exact cînd ajunseserăm să avem, mai toți, vîrsta în jurul a 30 de ani, cînd adică ne aflam încă în plină putere și plin avînt.

Tot ce am mai putut face a fost ca, în aceeași echipă, Victor Ion Popa — Stahl, să mai montăm expoziții la Paris, ca cea a „locuințelor rurale" de la Porte Maillot, la Londra, la Belgrad și New York, plus una pe care am montat-o la București, aceasta avînd un caracter exclusiv „social", în vederea Congresului Internațional de Sociologie, care urma să se țină sub conducerea profesorului Gusti, dar care a fost contramandată în ultima clipă și demontată, parcă în mod simbolic, pentru toate idealurile noastre.

OPERA FOLCLORICĂ ȘI DREPTUL DE AUTOR

YOLANDA EMINESCU

Printre problemele cu care este confruntat dreptul de autor în perioada actuală, cu urmare a dezvoltării tehnicilor de difuzare, dar mai ales ca urmare a înțelegerii dimensiunii culturale a dezvoltării, a rolului identității culturale ca factor esențial al independenței și dezvoltării popoa-

https://biblioteca-digitala.ro

relor, pe primul plan se situează problema *extinderii sferei de opere protejabile*, iar în cadrul ei, aceea a amenajării unui *sistem de protecție națională și internațională a folclorului.*

Interesînd în special țările în curs de dezvoltare, ca element definitoriu al identității lor culturale, protecția folclorului apare în prezent, cu regularitate, pe ordinea de zi a reuniunilor și conferințelor unor organizații regionale și internaționale, precum și în programele de lucru ale unor organisme specializate ca O.M.P.I. (Organizația Mondială pentru Protecția Proprietății Intelectuale) sau U.N.E.S.C.O.

Abordată pentru prima oară în 1963, la reuniunea de la Brazzaville, organizată de U.N.E.S.C.O. și B.I.R.P.I. [1], cînd s-a adoptat și recomandarea de reglementare națională care să asigure o protecție adecvată și eficace a patrimoniului cultural al popoarelor africane, reglementare care să apere integritatea acestui patrimoniu și să împiedice exploatarea sa în detrimentul comunităților naționale, problema protecției folclorului a revenit periodic în discuția reuniunilor și a specialiștilor.

În 1973, un memorandum adresat U.N.E.S.C.O. de guvernul Boliviei cerea să se examineze oportunitatea adoptării unui instrument internațional privind protecția folclorului sub forma unui protocol-anexă la Convenția universală pentru protecția dreptului de autor.

În sfîrșit, cu prilejul reuniunii din 1984 a Comitetului regional de experți privind aplicarea în statele arabe a dispozițiilor privind proprietatea intelectuală pentru protecția folclorului, s-a discutat un *proiect de tratat* avînd acest obiect [2].

Trebuie să arătăm însă că participanții la aceste reuniuni s-au situat în general pe poziția că nu există încă o experiență suficientă pe planul reglementărilor naționale pentru a se putea păși la elaborarea unei Convenții internaționale.

Cea dintîi problemă dificilă este aceea a definiției noțiunii de folclor. În această privință, s-a atras astfel atenția asupra existenței a două forme de folclor:

— cel care presupune anumite cunoștințe, de pildă de medicină, botanică, filozofie etc. și care ar constitui medicina folclorică și folclorul etnologic și

— cel care ține de domeniul artelor.

S-a încercat, de asemenea, în cel de al doilea caz, desprinderea anumitor elemente de identificare a folclorului.

În proiectul la care m-am referit mai sus, privitor la protecția în cadrul dreptului de autor, „expresiile folclorului" sînt definite în art. 1 ca fiind: „producții compuse din elemente caracteristice patrimoniului artistic tradițional, dezvoltat și perpetuat de o comunitate sau de indivizi, recunoscuți ca răspunzînd aspirațiilor artistice tradiționale ale comunității lor". Este vorba de expresii muzicale, verbale și „corporale" (dansuri și spectacole).

Protecția ar urma să fie recunoscută independent de fixarea operei pe un suport material.

Proiectul prevede de asemenea ca anumite utilizări ale expresiilor folclorului să fie supuse *autorizării* unui organ al statului de origine, autorizare care poate fi condiționată de plata unei *remunerații echitabile.*

Lucrările Congresului al VII-lea al Societății internaționale pentru dreptul de autor (INTERGU) [3] ne oferă un material din cele mai interesante pentru înțelegerea diferitelor aspecte ale problemei protecției folclorului.

Vom încerca să rezumăm cîteva din ideile formulate cu acest prilej.

În raportul său, A. Amri [4] definește folclorul ca totalitate a expresiilor culturale care folosesc forme cunoscute sau înțelese de membrii unei societăți, ca făcînd parte integrantă din modul lor de viață. După părerea acestui autor, ar trebui protejate numai operele folclorice *autentice* sau recunoscute ca atare.

Interesantă este ideea, subliniată în menționatul raport, cu privire la faptul că folclorul are o „creștere naturală" și o autenticitate indiscutabilă, cît timp se manifestă în mediul său firesc. Problema protecției *acestui* patrimoniu nu se pune, întrucît el se află în „elementul" său. Dar folclorul poate avea și o „a doua existență", atunci cînd, transplantat în afara mediului său ambiant, *devine spectacol* sau *element de difuzare a unei culturi.* Este cazul în care se pune problema protecției sale juridice.

Concluzia lui A. Amri este că protecția în cadrul dreptului de autor este ineficace și neadaptată pentru folclor, cu alte cuvinte că este necesară o protecție specifică.

În raportul său, Narayana Menon [5] subliniază două aspecte caracteristice pentru folclor: *caracterul* său *tradițional* și *anonimatul.*

În legătură cu acest din urmă aspect, o precizare importantă este adusă de J. H. Kwabena Nketia [6], care arată că „folclorul nu este impersonal în ansamblul său. El poate fi creat și recreat de indivizi. În aceste cazuri, calitatea de autor le poate fi recunoscută, dacă realizarea este importantă și menționată în tradițiile orale".

J. Riedel [7] examinează în raportul său „recrearea și transmisiunea continuă" a folk-song-urilor în America, care reprezintă „o a doua viață" a cîntecului folcloric, apărută în general dintr-un sentiment de nostalgie (a trecutului, a țării natale etc.).

https://biblioteca-digitala.ro

Problema protecției folclorului se bucură de o mare atenție în U.R.S.S.

La același Congres, I. S. Rudakov [8] semnala preocuparea existentă în această țară de a căuta în acest domeniu o protecție adecvată. Se discută protecția în cadrul denumirilor de origine sau indicațiilor de proveniență și se preconizează un sistem de înregistrare internațională a operelor folclorice. Aceste propuneri nu exclud însă și posibilitatea asigurării unei protecții în cadrul dreptului de autor.

O problemă dificilă care se cere rezolvată în cadrul recunoașterii unei protecții a folclorului este aceea a duratei acesteia. Caracterul colectiv al operei folclorice, recrearea ei permanentă justifică, s-ar părea, o protecție nelimitată în timp.

Pe planul protecției naționale trebuie să semnalăm reglementările intervenite în această privință în Tunis, Algeria, Cipru, Senegal și Sri-Lanka [9], dar mai ales faptul că *legea R.D.G.* a dreptului de autor din 1965 menționează expres folclorul printre categoriile de opere protejabile.

Legea iugoslavă (federală), în schimb, cuprinde o dispoziție generală potrivit căreia exploatarea creațiilor folclorice este liberă, un drept de remunerație în aceste cazuri fiind condiționat de existența unei reglementări republicane. Menționăm că o asemenea reglementare există în Republica Croația.

În ceea ce privește jurisprudența, evident foarte rară, și în general restrictivă, vom aminti procesul relatat de M. Ficsor [10] privind publicarea povestirilor populare ale lui Janos Tómbacs, culese de un etnograf. Procesul în cursul căruia s-au ridicat numeroase probleme interesante, printre care aceea a hotarului între folclor, etnografie și adaptarea operelor folclorice, s-a încheiat prin decizia din 1977 a Curții Supreme Ungare care, infirmînd decizia tribunalului de primă instanță, a considerat că povestirile în discuție nu depășesc limitele tradiționale ale povestirilor populare, neputînd fi calificate drept opere originale. Ele au fost socotite simple variante supuse legilor specifice transmisiunii folclorului și, deci, nesusceptibile de protecție.

În ceea ce ne privește, respingînd ideea unei protecții a folclorului în cadrul dreptului de autor, considerăm că intervenția legiuitorului ar fi indicată pentru a completa principiul liberei utilizări a operelor folclorice cu o *dispoziție care să oblige pe utilizatorul unor asemenea opere, care urmărește un scop lucrativ, la plata unor redevențe menite să alimenteze un fond cultural special, soluție consacrată într-o serie de legislații naționale recente, pentru utilizările masive și incontrolabile*. Pe de altă parte, ar fi necesară o interzicere a deformării operelor folclorice (în special a textelor și muzicii), pentru a se păstra nealterat acest important fond, indisolubil legat de identitatea culturală a unui popor.

NOTE

[1] Birourile internaționale reunite pentru protecția proprietății intelectuale, organ al Convenției de la Berna, căruia i-a luat locul, din 1967, O.M.P.I.

[2] Vezi darea de seamă în „Le droit d'auteur", 1984, nr. 12, 394—397.

[3] Vezi „Jahrbuch" — 1979, Band 4., Wien, 1979.

[4] *Les actions entreprises par l'U.N.E.S.C.O. dans le domain du folclore*, p. 197—202.

[5] *O definiție a folclorului*, p. 209—212.

[6] *Tradițiile africane de folclor*, p. 221—230.

[7] *Folclorul american*, p. 239—249.

[8] *Unele aspecte ale protecției folclorului*, p. 289—294.

[9] Vezi E.P. Gavrilov, *Protecția juridică a operelor folclorice*, în „Le droit d'auteur", nr. 2, p. 77.

[10] Vezi *Scrisoare din Ungaria*, în „Le droit d'auteur", 1978, nr. 12, p. 485—486.

https://biblioteca-digitala.ro

Academia R.S. România, *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tomurile I—VII, București, Editura Academiei R.S. România, 1979—1986

Pe lîngă bine cunoscutele *Anale* ale Academiei, care s-au tipărit neîntrerupt din anul 1868, s-a simțit nevoia apariției, la un moment dat, a unor periodice separate ale secțiilor înaltului for științific. Așa au luat ființă *Memoriile...*, destinate a cuprinde mai bine activitățile tot mai complexe din cadrul Academiei, în diverse domenii ale științelor. Periodic, pe specialități, a început să apară în 1873, prima lui serie încheindu-se în 1879. Seria a doua se înscrie între anii 1879 și 1923, iar seria a III-a va dura pînă la reorganizarea Academiei Române din 1948.

După o mai lungă întrerupere, seria a IV-a, intitulată *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, a reapărut începînd cu anul 1977. În *Cuvîntul înainte*, semnat de academicianul Alexandru Graur, președintele secției de specialitate, se apreciază astfel reluarea *Memoriilor* ...: „Pentru noi lucrul era poate mai necesar decît pentru celelalte secții ale Academiei, avîndu-se în vedere că preocupările care intră în profilul Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte sînt foarte diverse și foarte complexe: ele privesc lingvistica, ceea ce înseamnă pe de o parte istoria limbilor, pe de altă parte deservirea structurilor lor actuale și, de asemenea, onomastica, filologia, adică în primul rînd cercetarea textelor vechi în vederea editării sau reeditării lor, istoria și teoria literaturii, artelor plastice și muzicii, studiul folclorului și al culturii populare în ansamblu. Ne propunem să publicăm în „Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte" comunicări prezentate în ședințele lunare ale secției, dezbaterile din sesiuni, de la mese rotunde, simpozioane etc. organizate în colaborare cu institutele de cercetare" (p.7). Au văzut lumina tiparului pînă în prezent șapte volume. Sumarele și calitatea materialelor publicate sînt girate de un comitet de redacție, care, la ultimul tom, are următoarea alcătuire: acad. Al. Graur (redactor responsabil); prof. Jean Livescu, membru corespondent al Academiei R. S. România (redactor responsabil adjunct); acad. Șerban Cioculescu, acad. Ion Coteanu, acad. Virgil Vătășianu, prof. Al. Balaci, prof. B. Cazacu, prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, prof. G. Ivănescu, prof. H. Mihăescu, membri corespondenți ai Academiei (membri); Al. Ionașcu și I. Oprișan (secretari științifici).

Printre studiile și comunicările publicate între anii 1977 și 1985, reținatenția cele referitoare la romanitatea sud-est-europeană, problemele substratului, unitatea limbii și a culturii naționale, vocația păcii în cultura românească: H. Mihăescu, *Romanitatea în sud-estul european*, (tomul I, 1977—1978); Grigore Brâncuș, *Observații generale asupra lexicului autohton al limbii române*; Dan Slușanschi, *Daco-moesiana și latina în cadrul indo-europeanei* (tomul II, 1979—1980); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Cultura universală și pacea*; Mihnea Gheorghiu, *Permanența ideii de unitate în cultura poporului român*; Șerban Cioculescu, *Conștiința unității de neam la umaniștii și cărturarii veacului de mijloc* (tomul V, 1983—1984); Marius Sala, *Lexicul românesc moștenit din latină* (tomul VI, 1984) ș.a.

Omagierea înaintașilor, în secție sau în plenul Academiei, se reflectă firesc și în paginile *Memoriilor*... Marii scriitori, lingviști, artiști plastici, muzicieni au beneficiat de evocări ale operei și personalității lor, de înaltă ținută științifică, cu ocazia unor comemorări: Gala Galaction, Theodor Capidan, Camil Resu, Jean Al. Steriadi, Mihail Sadoveanu, Ion Minulescu, August Treboniu Laurian, Octavian Goga, Eugen Lovinescu, Alexandru I. Philippide, I. Agârbiceanu, George Enescu, Nicolae Cartojan, Mihai Eminescu, Alecu Russo, Lazăr Șăineanu, Panait Istrati, Al. I. Odobescu, Vasile Voiculescu, I.L. Caragiale, Dimitrie Cuclin, Ioan Bianu, Mateiu I. Caragiale, Alessandro Manzoni, C. A. Rosetti, Grigore Alexandrescu, Liviu Rebreanu (în ordinea includerii comunicărilor în volumele apărute).

Un loc aparte ocupă, în paginile seriei a IV-a a *Memoriilor Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, studiile și comunicările din domeniul folcloristicii. Continuîndu-se o tradiție, în cadrul Academiei Republicii Socialiste România se acordă o mare atenție cercetării folclorului, ca expresie autentică a spiritualității românești. Chiar din primul tom, luăm cunoștință de lucrările unei sesiuni ce a avut loc la 27 decembrie 1977: *Trei decenii de folcloristică românească*. În comunicarea inaugurală, Al. I. Amzulescu abordează condiția folclorului în împrejurările contemporane, de modernizare rapidă a întregii țări: „asistăm la dezechilibrarea și destrămarea vechiului sistem al oralității tradiționale folclorice [...] și la constituirea treptată și

https://biblioteca-digitala.ro

consolidarea sub ochii noștri a unui nou sistem al culturii populare, cu noile sale aspecte și coordonate ponderale la scară națională" (tomul I, p. 101). În continuare, cunoscutul cercetător trece în revistă principalele realizări, din ultimele decenii, în domeniul folcloristicii, subliniind fenomenul cu totul nou, și anume „instituționalizarea și profesionalizarea cercetării științifice a folclorului", depășindu-se definitiv „medalitatea amatorismului și diletantismului" (*ibidem*, p. 103). Dar sesiunea nu a avut doar un caracter festiv, ci și un aspect critic pronunțat în sectoare, precum în cel al istoriei folcloristicii românești (Alexandru Dobre, *Argument la o introducere în istoria folcloristicii românești*, *ibidem*, p. 107—123) sau al tradiției istorice populare, care a fost „studiată în umbra legendei populare", ce a asimilat-o treptat „până la pierderea completă a individualității" (I. Oprișan, *Considerații asupra tradiției istorice populare*, *ibidem*, p. 135—141).

Ca o urmare logică a reuniunii mai sus numite, de bilanț, în 18 martie 1981, Academia organizează o altă sesiune, pe tema *Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești*. Acum accentul cade pe metodologia abordării moderne a fenomenului (Nicolae Constantinescu, *Exigențe actuale ale interpretării textului folcloric*, tomul III, 1981, p. 57—63), continuându-se preocupări anterioare: Adrian Fochi, *Orientări moderne în studierea folclorului. Teoria oralității, cu privire la cîntecul epic tradițional* (tomul I, p. 125—134).

Surprinde, în lucrarea pe care o recenzăm, frecvența studiilor cu incidență istorică: Ion Chiș Șter, *Evenimente și personalități istorice în folclorul maramureșan* (*ibidem*, p. 143—147); Adrian Fochi, *Adevăr istoric și ficțiune artistică : episodul românesc al unei legende internaționale* (tomul III, p. 47—55); Alexandru Dobre, *Folclorul taberei militare* (*ibidem*, p. 65—80); Adrian Fochi, *Contribuții la studierea cîntecului despre moartea lui Brîncoveanu* (tomul V, p. 123—133). Se observă, de asemenea, prezența unor subiecte de folclor comparat sau de etnografie: A. Rosetti, *Le Vieux de la forêt dans le folklore du monde méditerranéen, balkanique, slave et roumain* (tomul I, p. 15—16); Ion Ghinoiu, *Tipologia peisajelor etnografice românești* (tomul III, p. 81—97).

În fine, sub titlul de capitol *Instrumentele fundamentale de lucru în domeniul folcloristicii*, întîlnim, în volumul al VII-lea (1985) al *Memoriilor . . .*, comunicările prezentate în sesiunea științifică organizată de Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte în ziua de 20 decembrie 1985. „Vorbind despre instrumentele de lucru ne gîndim la ediții de opere, monografii, bibliografii, indici bibliografici și tematici, cataloage, volume de documente, atlase", precizează Iordan Datcu în comunicarea sa *Instrumentele de lucru și nivelul cercetării actuale* (p. 189). Alexandru Dobre aborda problematica *Colecției naționale de folclor*, „visul de aur al folcloristicii noastre", subliniind faptul real că „ideea alcătuirii unui corpus al folclorului românesc s-a născut, s-a cristalizat, a fost pregătită teoretic și practic sub cupola forului academic al țării. Academia a sprijinit și continuă să sprijine elaborarea și publicarea *Colecției naționale de folclor*" (p. 204).

Scrutînd cu obiectivitate progresul sesiunilor de folclor, vom observa rolul lui în unirea și stimularea forțelor de cercetare din domeniul respectiv.

Secretarul științific al Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte, I. Oprișan, propunea, în intervenția sa, *Pragul sintezei*, „o regrupare a forțelor, o reexaminare a metodologiilor și a stilului de muncă" (*ibidem*, p. 218). El sugera, printre altele, reînființarea *Comisiei pentru Folclor a Academiei* și instituirea unui premiu anual *Simeon Florea Marian*, deziderate care sînt pe cale să se realizeze.

Nivelul înalt științific al studiilor și comunicărilor cuprinse în *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, deschiderile noi care s-au degajat din dezbaterile de specialitate, la care au participat cercetători din diverse generații și din toate centrele științifice ale țării, conferă Academiei Republicii Socialiste România dreptul și rolul de a coordona eforturile la scară națională din domeniul folcloristicii românești.

Stanciu Ilin

GABRIEL GHEORGHE, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*. București, Editura Albatros, 1986, 423 p.

Studiu comparativ — precizează subtitlul — acoperă colecție de proverbe românești, apărute în Editura Albatros, este ca o parte restrînsă a unei lucrări mai ample, pe care o anunță autorul, intitulată *Proverbele românești și proverbele lumii*.

Cartea începe cu o sumară, dar utilă, prezentare în limba franceză, în care se precizează structura volumului alcătuit din cinci părți, rod al unei munci pasionate, timp de cel puțin opt ani.

Studiul introductiv reprezintă un demers teoretic, privitor la conținutul ideatic al proverbelor, la criteriile pentru stabilirea apartenenței lor la o limbă ori alta și la ipoteza împrumutului între limbi. Pentru elaborarea lucrării autorul a consultat o bogată bibliografie — 300

https://biblioteca-digitala.ro

de titluri — împrejurare în care constată cu mihnire și surprindere prezența total nesatisfăcătoare a proverbelor românești în colecțiile paremiologice străine.

În nota asupra ediției se face precizarea că lucrarea este un studiu comparativ, neexhaustiv, între proverbele românești și cele ale lumii romanice, prezentîndu-se numai 360 de piese-titlu din tezaurul românesc, comparativ cu echivalentele lor ideatice și de expresie din principalele limbi romanice: latina, franceza, italiana, spaniola și portugheza, toate piesele fiind autentice, netraducîndu-se nici un proverb. Sursele de bază ale lucrării le reprezintă colecțiile naționale din limbile respective, acestea garantînd autenticitatea și seriozitatea întreprinderii. În acest fel, pentru fiecare proverb din lucrare se face în mod riguros trimitere la sursa din care a fost extras, încît orice mențiune din lucrare să poată fi supusă verificării, ca pentru orice studiu aparținînd domeniului științific.

Colecția de față prezintă materialul paremiologic astfel: în prim-plan s-a înscris proverbul românesc, supus comparației, cu variantele sale principale, iar apoi corespondentele lui în limbile menționate. Fiecare proverb supus comparației este numerotat, înfrunțe situîndu-se proverbul-matcă, socotit cap de serie — varianta cu cele mai multe atestări.

Consultînd numeroase colecții, antologii, enciclopedii paremiologice străine, Gabriel Gheorghe constată că proverbele românești în unele absentează, iar în altele au o prezență simbolică, în raport cu cele ale altor limbi. De aceea, prin cartea de față își propune:

1) să determine cauza nesatisfăcătoarei prezențe a proverbelor românești în colecțiile străine;

2) să ofere o sursă de informare științifică, competentă, paremiologilor străini, privitoare la proverbele românești;

3) să stabilească originea unor proverbe românești pentru care mulți afirmă că sînt împrumutate (pe cale orală ori în scris) de la alte popoare;

4) să precizeze locul paremiologiei românești în contextul celei romanice;

5) să alcătuiască un prim dicționar plurilingv de proverbe românești, cu echivalentul lor ideatic, netraduse.

Fixîndu-și asemenea obiective, autorul susține, competent și cu fermitatea argumentației logice, afirmații convingătoare despre geneza proverbelor, forma și circulația lor. În acest sens, consideră că nu există proverbe cu dovezi de paternitate (ca aparținător, ori inventat de acel popor). Dacă proverbul circulă, se află în limbajul vorbitorilor, înseamnă că aparține acelui popor. Numai circulația poate justifica apartenența unui proverb la tezaurul lingvistic al unui popor. Într-o atare perspectivă, toate popoarele se descoperă ca împrumutătoare, lipsind însă împrumutătorul.

CUM SE EXPLICĂ ATUNCI FAPTUL CĂ PROVERBE SIMILARE SAU IDENTICE SE GĂSESC LA DIFERITE POPOARE? Răspunsul nu poate fi decît unul singur: creația independentă. Puși în situații identice sau similare, oamenii din diverse colectivități au ajuns la soluții identice sau similare, au făcut observații sau constatări identice sau similare.

Pentru prezența comună a celor 360 de proverbe comparate în limbile romanice, autorul invocă două ipoteze:

a) acestea sînt fie creații independente;

b) fie reprezintă o zestre comună, aparținînd fondului comun al unei populații primare strămoșești, cel puțin, a populației europene. Împrumutul ca ipoteză nu are temei, după aprecierea cercetătorului, fiindcă este mai simplu să creezi un proverb decît să-l împrumuți. Așa cum se presupune că s-au împrumutat proverbe, de ce să nu se fi împrumutat, mai curînd, tăierea lemnelor, confecționarea strâchinilor, oalelor etc.???

Cu consecvență, sistematic și competent, Gabriel Gheorghe înlătură o serie de prejudecăți, locuri comune și erori cu aparență de adevăruri indubitabile, referitoare la geneza unor „ziceri", maxime, proverbe.

Convingător este dezvăluită netemeinicia atribuirii unora dintre acestea *Bibliei* ori marilor personalități științifice sau culturale. În acest sens, susține că maxima „Cunoaște-te pe tine însuți", atribuită secole de-a rîndul lui Socrate, „a fost dintotdeauna proverb popular". La fel procedează și cu alte numeroase formule, expresii și proverbe considerate ca avîndu-și originea în pildele lui Solomon, psalmii lui David ori Ecleziast, arătînd eroarea, subliniind neconcordanța cronologică ori dezvăluind absurditatea unor supoziții.

Cele trei sute șaizeci de proverbe-titluri sînt urmate de o bibliografie analitică a lucrărilor românești, enumerate cronologic. Acesteia îi urmează alte liste cu studii și cercetări, note și aprecieri privind proverbele românești, cele străine, cu antologii și culegeri, colecții naționale bilingve și plurilingve. În finalul părții a patra se dă o listă cu toți corespondenții pe care autorul i-a consultat, căreia îi urmează bibliografia lucrărilor de interes general.

Partea ultimă a lucrării oferă cititorului indicii de acces la partea expozitivă și cuprind 943 de proverbe românești, în ordine alfabetică, și 627 de proverbe franceze.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul comparativ pe care îl prezentăm se impune ca o lucrare temeinică, la realizarea căreia erudiția se îngemănează cu argumentația logică, dublată de pasiune pentru problema cercetată. El este menit să umple un gol și să ofere un instrument de lucru viitorilor alcătuitori de colecții și antologii paremiologice bi- ori plurilingve.

Ion Bolog

STANCU ILIN, *Poezia obiceiurilor de iarnă*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de... București, Editura Minerva, Colecția „Meșterul Manole", 1985, 270 p.

Prestigios istoric literar, pasionat de punerea în lumină a documentului inedit, capabil să schimbe viziunea asupra unui scriitor sau a unei epoci, preocupat îndecsebi de destinul vieții și al creației câtorva mari personalități ale scrisului românesc (în fruntea cărora trebuiesc amintiți: Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Luca Caragiale și Liviu Rebreanu), Stancu Ilin acordă de cîțiva ani o atenție tot mai mare folclorului românesc.

Familiaritatea cu actul de cultură populară — cu urmări benefice asupra studiilor și comentariilor sale istorico-literare din ultima vreme (a se vedea, între altele, considerațiile din vol. *Liviu Rebreanu. În atelierul de creație*, București, 1985, sau notele la ediția B.P. Hasdeu, *Opere*, I, București, 1986) — l-a condus mai întîi către prefațarea ediției *Poezii populare ale românilor*, de Vasile Alecsandri (Colecția „Meșterul Manole", Editura Minerva, București, 1982), iar ulterior la publicarea volumului *Poezia obiceiurilor de iarnă*, prin intermediul căruia își propune să repună în circulație, pentru publicul larg, cîteva din cele mai frumoase texte de colinde, plugușoare, sorcove și urări de Moș Ajun.

În amplul și documentatul studiu introductiv, sugestiv intitulat: *Poezia obiceiurilor de iarnă — argument pentru continuitatea noastră spirituală*, ce prefațează antologia, editorul schițează, cu o bună cunoaștere a faptelor, întreaga dezbatere purtată de-a lungul timpului în jurul etimologiei și a originii colindei și a plugușorului, formulînd nu o dată interesante observații.

Demnă de reținut ni se pare încercarea autorului de a afla suportul unic al obiceiurilor legate de schimbarea anului în riturile de fertilitate agrară. „Oricîte aluviuni străvechi ar închide în ele — remarcă Stancu Ilin —, colindele, plugușoarele, Moș-Ajunul, sorcova, au un punct de sprijin în ritul agrar. Obștea patriarhală medievală și-a pus pecetea de neconfundat asupra tuturor speciilor spuse sau cîntate la Anul Nou sau Crăciun. *Plugul*, *Cu semănatul* (uneori ca o urare aparte), colinda de gospodar și toate celelalte tipuri, diversificate după stratificarea socială, conduc către o anume configurație care nu este alta decît cea a satului românesc tradițional, cu oameni așezați, în care preocuparea de căpetenie era fertilitatea solului, bogăția recoltelor și a cirezilor de animale domestice".

Interesante sînt, de asemenea, considerațiile privitoare la trecerea progresivă, gradual diferită, a speciilor și textelor invocate de sub zodia funcționalității ritualice la finalitatea spectaculară, cu toate implicațiile ce decurg de aici în planul conotațiilor simbolico-artistice sau al mentalității actanților și a publicului.

Merită a fi evidențiate, în sfîrșit, reflecțiile autorului despre colindă ca „poezie a idealului". „Se regăsesc — relevă el — în colinde ierarhiile administrative și ecleziastice ale satului medieval și chiar unele indicii despre curtea domnească. Fabulosul inundă, însă, toate aceste elemente ale realului cotidian. Fiind o poezie a idealului, a proiecției mitice a vieții, așa cum s-a fixat ea în memoria colectivității, colinda poleiește totul cu aur și argint, imaginează un tărîm al tuturor posibilităților, în care oamenii, animalele, aștrii cerești și chiar sfinții își împletesc acțiunile concurînd la crearea unor modele care să dirijeze viața comunității. În colindă se exprimă nu atît simțiri directe, cît mai ales ceea ce permit canoanele".

Se cuvine să observăm că, în genere, Stancu Ilin privește cu destulă rezervă opiniile invocate și judecă cu obiectivitate faptele, pledînd, mai ales în cazul originii speciilor analizate, pentru necesitatea privirii complexe a fenomenului. „În acest domeniu", dar desigur și în altele — remarcă el, pe bună dreptate —, „afirmațiile categorice sau generalizările pripite au fost adeseori contrazise de diversitatea relațiilor folclorice". O singură dată se lasă și el furat de tentația incriminată, afirmînd, fără putința controlului, că: „numai la români (în comparație cu alte popoare care au obiceiul colindatului) se menționează în textul colindei vechimea datinei. Nu credem a forța o concluzie dacă afirmăm că această realitate probează sentimentul istoric pe care poporul nostru l-a avut și l-a cultivat de-a lungul secolelor".

În ce privește antologia propriu-zisă — avînd de a face, mărturisit, cu o selecție din perspectivă învederat estetică — nu vom obiecta de ce au fost reținute anume texte și nu

https://biblioteca-digitala.ro

altele, gustul editorului constituind aici criteriul suveran. Ne întrebăm numai dacă dispunerea pe provincii a textelor reprezenta formula editorială cea mai nimerită, cu atît mai mult cu cît provinciile înseşi sînt grupate, în ordine preferenţială, în trei secţiuni: I. Oltenia, Muntenia, Dobrogea; II. Moldova, Bucovina; III. Transilvania, Banatul. Dacă Moldova şi Bucovina alcătuiesc clar o unitate, divizată artificial, şi dacă, pînă la un punct, putem considera că Transilvania merge cu Banatul, nu putem asocia decît forţat Oltenia cu Muntenia şi Dobrogea, ultima provincie reprezentînd, din punct de vedere folcloric, o prelungire evidentă a Transilvaniei şi Moldovei. Pe de altă parte, este ştiut că circulaţia motivelor şi a formelor creaţiei populare neagă, de regulă, graniţele istorice, tinzînd spre acoperirea întregului spaţiu spiritual naţional.

Discutabilă ni se pare şi dispunerea textelor în ordinea cronologică a apariţiei volumelor din care au fost extrase, modalitate ce duce la repetarea neplăcută, pe parcursul antologiei, a variantelor aceluiaşi colind, pluguşor sau sorcove, cînd mai firesc ar fi fost ca ele să fie grupate — fie şi pe provincii — la un loc, în secţiuni clar delimitate; în forma actuală a ediţiei nu poţi distinge întotdeauna, cu exactitate, dacă ai de-a face cu texte de colindă, de urare de Moş Ajun sau de pluguşor.

În sfîrşit, am observa că titlul volumului promite mult mai mult decît oferă în realitate antologia, „obiceiurile de iarnă" — chiar şi numai cele legate de schimbarea anului — fiind mult mai numeroase decît reiese din florilegiu sau din studiul introductiv.

Dincolo, însă, de asemenea întrebări şi observaţii marginale, ţinem să afirmăm că volumul *Poezia obiceiurilor de iarnă*, datorat lui Stancu Ilin, umple un gol de mult resimţit şi probabil că el va cunoaşte o lungă viaţă prin reeditări succesive.

I. Oprişan

MARIA CIOARĂ-BÂTCĂ şi VLAD BÂTCĂ, *Zona etnografică Teleorman*, Bucureşti, Editura Sport-Turism (seria „Zone etnografice"), 1985, 184 p.

De cîţiva ani buni, apare la Editura Sport-Turism seria de studii „Zone etnografice", coordonată de etnologul Ion Vlăduţiu. Apare — în ceea ce priveşte receptarea ei critică — într-un evasianonimat, cronicile şi recenziile ce i-au fost consacrate fiind, după ştiinţa noastră, destul de rare. Nu spunem că tăcerea asupra acestei serii este îndreptăţită, ci facem doar o constatare, întemeiată pe cercetarea colecţiilor unor publicaţii de specialitate din ultimii ani. Astfel, „Revista de etnografie şi folclor" (1980—1985), *Anuarul de folclor* din Cluj-Napoca (1980—1983) şi *Folclor literar* din Timişoara (1983—1985) nu cuprind nici o recenzie la seria amintită. Abia am găsit una în ultimul număr al *Anuarului de lingvistică şi istorie literară* pe anii 1983—1984 (Iaşi).

Cea mai recentă apariţie este cartea semnată de Maria Cioară-Bâtcă şi Vlad Bâtcă, *Zona etnografică Teleorman*, apreciată de coordonator a constitui „de fapt prima lucrare monografică de etnografie asupra Teleormanului, cu o cuprinzătoare tematică şi o mare bogăţie de informaţii ştiinţifice". Spaţiul etnografic cercetat de cei doi autori este astfel caracterizat de coordonatorul seriei, încă din pagina liminară: „Teleormanul, zonă etnografică cu adînci rezonanţe şi dimensiuni în istoria neamului nostru, păstrează pînă astăzi mărturii de civilizaţie şi cultură populară de profundă autenticitate, mărturii ce au o mare însemnătate pentru cunoaşterea fiinţei poporului român".

Cartea adoptă structura cunoscută a celor apărute în serie, tratînd despre: cadrul geografic şi istoric, ocupaţiile tradiţionale, meşteşugurile şi instalaţiile ţărăneşti, gospodăria şi locuinţa ţărănească, monumentele de arhitectură, portul popular, obiceiurile şi manifestările etnografico-folclorice contemporane. Volumul este însoţit de 66 de imagini (dintre care 23 color) şi de o serie de planşe.

Observăm că şi în această carte, ca şi în altele din serie, nu se conturează bine zona şi subzonele ei. O lucrare apărută tot în anul trecut, *Dicţionar de artă populară românească*, de Georgeta Stoica, Paul Petrescu şi Maria Boşe, opinează că zonele şi subzonele ţinutului Teleorman „nu au fost încă delimitate" (autorii propun, totuşi, pe aceeaşi pagină, o zonare).

Lucrarea s-a străduit să aducă o bogăţie de informaţii. Rămîne de văzut dacă preocuparea aceasta este prezentă în toate secţiunile cărţii şi dacă s-au aflat informaţiile esenţiale.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne propunem să examinăm acest aspect doar într-o secțiune a cărții, aceea rezervată obiceiurilor. Ceea ce constatăm îndată este că autorii s-au oprit, în cea mai mare parte a capitolului, la ceea ce le-au oferit două cărți recente. Cea dintîi, intitulată impropriu *Monografia folclorică a Teleormanului*, semnată de H. B. Oprișan, este departe de ceea ce pretinde, pentru că, deși unele merite nu-i pot fi negate, își trage substanța doar din cercetarea unui număr limitat de localități. Cea de a doua, *Pe plai de baladă*, de Fernande Chirea, are un pronunțat caracter exotic. Zona nu este săracă în culegeri folclorice de autoritate, Teleormanul intrînd nu de puține ori în preocupările științifice ale unor mari personalități ale culturii noastre. Este regretabil că autorii cărții nu au recurs la o serie de asemenea contribuții. Vom da mai multe exemple. În anul 1885 au trimis răspunsuri la chestionarul lui B. P. Hasdeu 23 de învățători teleormăneni. Alți 36 de învățători din zonă au răspuns, în anii 1893 și 1897, la chestionarele lui N. Densușianu. Ovid Densușianu — care, în *Folclorul. Cum trebuie înțeles* (1909), a pus accent, în cercetarea spiritualității țăranului, pe culegerea a „tot ce dînsul exprimă prin grai, tot ce alcătuiește judecata lui asupra diferitelor împrejurări în care trăiește, tot ce crede el despre actualitate" — a publicat (în colaborare cu I.-A. Candrea și Th. D. Speranția), în „Graiul nostru", I (1906—1907), 24 de texte-convorbiri cu țărani din Poroschia, Mîrzănești și Atîrnați. Au făcut cercetări în zonă personalități de seamă: C. Brăiloiu a cules *Mioriția* la Merenii de Sus (1937), Ilarion Cocișiu, aceeași cîntare, la Nanov (1934). Cercetarea atentă a colecțiilor tipărite (și de ce nu și a arhivelor?) ar fi dus la o mai adîncită cunoaștere a repertoriului zonei. Astfel s-ar fi constatat că un cîntec epic mult circulat este și *Toma Alimoș*, cules în Blejești, Ciuperceni, Cringeni, Cucuieți, Drăcșenei, Măldăieni, Merenii de Sus, Scrioaștea (nu mai dăm sursele pentru a nu încărca pagina). Monografia lui Adrian Fochi, *Mioriția* (1964), se deschide cu variantele teleormănene, iar Gh. Vrabie, în *Poetica „Mioriței"* (1984), rezervă un capitol variantei teleormănene. Dacă pentru a cunoaște răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu și N. Densușianu autorii trebuiau să cerceteze manuscrisele de la Biblioteca Academiei, pentru alte colecții n-aveau decît să deschidă cărți celebre. Prima este *Poezii populare române* (1885), de G. Dem. Teodorescu, în care este inserată o importantă culegere teleormăneană, datorată poetului D. Teleor, care a cules — în anul 1877 — o serie de colinde și cîntece de nuntă din Atîrnați, între ele figurînd colindul *Ciuta*, care atrăsese atenția lui D. Caracostea în studiile sale mioritice. Christea N. Țapu (1874—1926), profesor născut la Roșiorii de Vede, a tipărit, în *Materialurile folcloristice* coordonate de Gr. G. Tocilescu (1900), 2200 de texte, multe din localități teleormănene. Nu se face direct nici o trimitere la această mare colecție, care a avut, între altele, meritul de a descoperi Teleormanul folcloric. Se citează doar o antologie după această mare colecție. Nu este amintit nici numele lui Gh. I. Neagu, fiind doar de cîteva ori citat volumul colectiv în care și-a tipărit o colecție. Nici Florea A. Drăghici nu apare, deși el a tipărit, în revista „Ion Creangă", o micromonografie a comunei sale natale, Carvaneți. Absentează și compozitorul și muzicologul D. D. Stăncu, care a publicat patru volume cu melodii de cîntece și jocuri, *Pe deal la Teleormănel* (1977, 1979, 1981, 1984), al cincilea urmînd să apară. Același a scos la „Electrecord" un disc cu taraful de la Mavrodin.

Aceeași datorie o aveau autorii și față de cîntăreții de ieri din zonă. Într-un loc se spune despre cîntecul bătrînesc că a fost „slujit de o pleiadă de mari rapsozi", dar nu ni se dă nici un nume din categoria amintită. La sfîrșitul secolului trecut, Chr. N. Țapu a notat cîntecele lăutarilor Văleanu din Roșiorii de Vede. Unul dintre ei l-a cîntat: *Ioran Iorgovan, Șarpele, Antofiță al lui Vicară, Tanislav, Ienică Haiducul, Costea Ciobanul, Manolea, Mogoș Vornicul, Iencea Sâbienceа, Milea, Oleac*. Alți rapsozi vestiți au trăit pînă nu demult. Așa au fost Constantin Staicu din Blejești, de la care Al. I. Amzulescu a cules, cu mijloace moderne de înregistrare, în anul 1962, 20 de cîntece epice: Marin Dorcea din Ciuperceni, de la care s-au înregistrat 45 de cîntece povestitoare; Matei Burcea din Merenii de Sus, din al cărui repertoriu Arhiva ICED posedă 40 de cîntece epice. Pentru acești trei se cuvenea să fie citată cartea lui Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, 1974. Constantin Staicu a făcut obiectul unei teze de doctorat (1984) a unei tinere americance, Margaret Helen Hiebert, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: The Songs of Constantin Staicu* (published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., London, England). Cercetătoarea americană a avut multe convorbiri cu rapsodul amintit, în localitatea natală a acestuia, în septembrie 1980. Iată-l deci pe Constantin Staicu cercetat cu mult interes de către o folcloristică americană, care a făcut drum lung ca să-l cunoască, și ignorat total de cei doi monografiști locali.

În referirile ce se fac la dansurile populare ale zonei, se trimite la lucrarea modestă a lui Fl. Cristescu și iarăși la H. B. Oprișan. Din zonă au înregistrat însă melodii de joc, între alții, Tiberiu Alexandru, H. Brauner, C. Brăiloiu, G. Sulițeanu. De asemenea, C. Gh. Prichici, care a tipărit volumul *Melodii de jocuri populare din județele Ilfov, Ialomița, Teleorman* (1970). O lucrare de autoritate științifică, *Tipologia muzicală a dansului popular românesc* (1984), de Corneliu Dan Georgescu, analizează și fenomenul coregrafic teleormănean.

https://biblioteca-digitala.ro

În capitolele anterioare ale lucrării s-au citat o serie de monografii de localități. N-am întîlnit *Monografia comunei Balaci* (1912), datorată istoricului A. Marinescu-Nour, care a publicat și colecția *Descîntece și vrăji din popor*. În treacăt fie spus, poezia magică din zonă este foarte bine reprezentată în colecția Tocilescu—Țapu, dar cartea ce-o analizăm nu face nici o referire la această secțiune de poezie.

Să examinăm acum cîteva afirmații din carte. Iată ce se spune despre o importantă manifestare din cadrul obiceiurilor de iarnă: „Poezia *Plugușorului* cunoaște în întreaga țară un singur tip tematic, legat de descrierea ciclului agrar, dar ea a avut numeroase variante, adaptate la condițiile de viață specifice anumitor zone sau anumitor etape de dezvoltare istorică. În varianta teleormăneană, descrierea idilică a muncilor agricole contrasta cu viața de mizerie din satele iobăgești: « De urat am mai ura,/Dar ni-i că vom însera / Pe la curțile dumneavoastră, / Departe de casa noastră. / Și decît om însera, / Mai bine ne-om întoarce / La bordeiele noastre, / Mai joase și proaste, / Cu stuf acoperite / Și cu humă fețuite »". „Contrastul" despre care se vorbește este doar o particularitate a „variantei teleormănene"? Nu, așa-zisa variantă teleormăneană urmează de aproape tipul *Plugușorului* din alte zone. Iată mai multe variante din Moldova: „Dumneavoastră aveți parte / De curți nalte, luminate, / Văruite, șindrilite / Și cu ferești stecluite. / Noi avem bordeie mici, / Bune de plugari voinici, / Văltucite și lipite / Și cu stuh acoperite" (V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, ed. G. Vrabie, 1965, I, p. 453); „Și decît vom însera / Pe la curțile dumneavoastră, / Mai bine la bordeile noastre, / Că-s cu baligă lipite / Și cu stele acoperite. / Dacă-s bune, sau îs rele, / Noi ne hodinim în ele" (N. Jula — V. Mănăstireanu, *Tradiții și obiceiuri românești*, 1968, p. 88); „Da ni-i că am însăra / Pe la curți nalte, sprincenate, / La uși cu aur ferecate,/ Cu ferestile ghintuite, / În argint poleite. / Departe de bordeiele noastre / Care-s mititele, mititele, / Cu ferestrele-n podele, / Ca să ne uităm la stele" (*ibidem*, p. 115); „Dar ni-i că vom însăra / Pe la curțile dumneavoastră, / Departe de bordeile noastre / Cu humă închistrite, Cu chiclazuri stropite / Și cu balegă lichite; / Cu căpriori de boz,/ Cu ușa de rogoz, / Cînd pui mîna pică jos" (*ibidem*, p. 136). Este, de fapt, vorba, și în varianta teleormăneană, ca și în altele, de același caracter tipic de urare, de propițiere, în care domină umorul, voioșia, și mai puțin este vorba de „contrastul" amintit de autorii cărții.

Altceva, tot în legătură cu colindatul. La p. 141 se spune: „copii care în după-amiaza zilei de 31 decembrie umblă cu *Bădica Traian*" (sublinierea autorilor). Ce să înțelegem: că așa se numește acest tip de urare în *toată* zona? De fapt, autorii generalizează o informație (preluată de la H. B. Oprișan), care precizase însă că așa se spune *doar* în localitatea Pietroșani. Dacă ar fi cercetat marea colecție Tocilescu—Țapu, autorii ar fi putut consemna și o denumire locală a unui alt tip de colindat: *cicea* (termen neatestat de DEX). Cu privire la răspîndirea obiceiului „de a umbla cu *Jianul* în ziua de Anul Nou", se spune că acesta s-a „generalizat treptat în zonă". Informația a fost preluată tot de la H. B. Oprișan. Acesta cita, în sprijinul afirmației sale, 16 localități, după care adăuga formula „și altele". Dar se poate vorbi într-adevăr de o generalizare cînd afirmația se sprijină doar pe un număr restrîns de localități? Se știe că Teleormanul are în componența sa 2 municipii, 3 orașe, 84 de comune, 233 de sate.

La capitolul despre folclorul nuptial s-ar fi putut cita studiul lui G. Lazăr, *Contribuții la cunoașterea obiceiurilor de nuntă în județul Teleorman* (în *Muzeul Satului. Studii și cercetări*, 1970). La același capitol autorii citează o scenă din romanul *Desculț* de Zaharia Stancu, și anume scena ducerii pe grapă înapoi la familia sa a miresei. Citind fragmentar, autorii lasă impresia că scena amintită era o invariantă a nunții de altădată. De fapt, întoarcerea pe grapă a miresei avea loc într-o împrejurare precisă, în urma unei „tărășenii" (= pățanie, încurcătură, întîmplare neplăcută, complicată). Ar fi fost necesar să se dea citatul integral și să se precizeze că, potrivit unei vechi mentalități mercantile, situația amintită era speculată de ginere pentru a mai stoarce de la tatăl miresei pămînt în plus și vreo vită de muncă.

Autorii au procedat bine că, pe ici pe colo, au citat din marii scriitori ai locului. Puteau să recurgă și mai mult la asemenea pagini clasice. Astfel, la capitolul despre moarte și înmormîntare, ar fi putut să amintească o zguduitoare carte a aceluiași scriitor, *Ce mult te-am iubit*, deși în ea, cum bine a observat M. Ungheanu, „Nici etnograficul în formele sale violente, nici pitorescul nu sînt prezente". La alte capitole, *Călușul* de exemplu, se cuvenea să se amintească romanul *Moromeții* de Marin Preda, în care spectaculosul joc a pătruns esențializat. Gala Galaction, citat în alt context, putea fi amintit și cu aprecierile sale despre eposul popular al locurilor unde a copilărit.

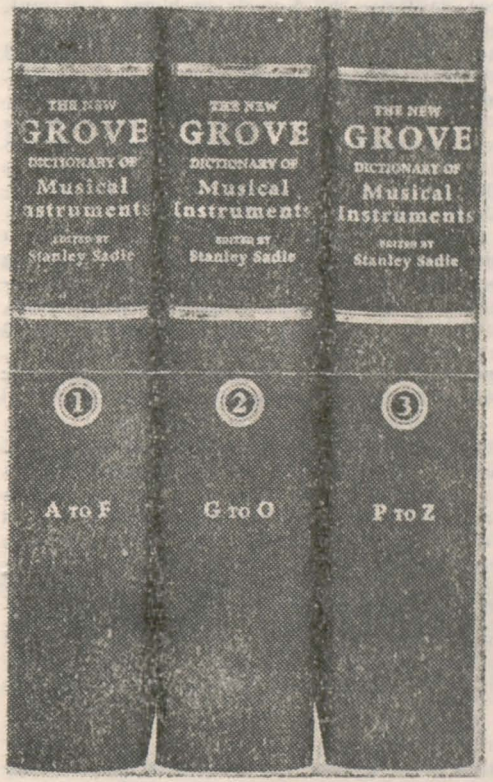
Observațiile noastre nu vor să știrbească din meritele acestei lucrări de tranziție spre adevărata monografie. Rămîne de văzut cine o va scrie. Noi o așteptăm.

Iordan Datcu

https://biblioteca-digitala.ro

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Edited by STANLEY SADIE, 1. A *to* F, 2. G *to* O, 3. P *to* Z. Macmillan Press Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, N.Y. London, 1984. (Volume One : XXXVI + 806 p., Volume Two : XIV + 982 p., Volume Tree : XIV + 922 p.)

Trebuie spus din capul locului: este o lucrare extraordinară, un deosebit de însemnat eveniment editorial, totodată un măreț act de cultură, de nepreţuit folos pentru muzicienii de pretutindeni. A fost scoasă de prestigioasa editură londoneză Macmillan, sub competenta şi sîrguincioasa îngrijire a muzicianului englez Stanley Sadie, cel care a editat şi monumentala enciclopedie în 20 de volume *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, scoasă asijderea de Macmillan, cu patru ani în urmă, în 1980. Prin aceste două mari lucrări, muzicologul Stanley Sadie a cucerit un înalt prestigiu şi un bine meritat renume.



Pînă la apariţia celor trei volume ale lucrării de faţă, cercetătorul era nevoit să se mulţumească cu bine cunoscutul *Real-Lexikon der Musikinstrumente* al lui Curt Sachs, apărut la Berlin în 1913, folositor instrument de lucru, de peste 450 de pagini bogat ilustrate cu exemple muzicale şi desene, şi să-şi întregească cunoştinţele din felurite enciclopedii, dicţionare şi lucrări de specialitate, prin forţa lucrurilor rispite, cea mai de preţ fiind noul dicţionar Grove al muzicii şi muzicienilor al lui Stanley Sadie, pomenit mai sus, reeditarea mult lărgită şi revăzută a ediţiilor enciclopediei lui Sir George Grove: *Dictionary of Music and Musicians* din 1878—1879.

Pentru instrumentele de muzică, lucrarea care face obiectul prezentei dări de seamă, cea mai vastă în lexicografia închinată organologiei, reprezintă o fericită sinteză a celor mai de seamă cunoştinţe din faza actuală a cercetărilor de specialitate. Ni se înfăţişează de la vestigiile antichităţii îndepărtate pînă la instrumentele electronice cele mai recente, instrumentele care au fost născocite şi perfecţionate în decursul îndelungatului proces al dezvoltării muzicii noastre culte, precum şi instrumentele muzicale proprii înaltelor culturi din afara Europei, alături de nemaipomenita bogăţie şi varietate a instrumentelor de muzică populară de pe toate meridianele. Se urmăreşte, de la caz la caz, istoria lor, structura şi tehnicile utilizării lor şi, nu o dată, rosturile lor culturale, întregite cu o seamă de informaţii auxiliare socotite necesare, între care acustica diferitelor categorii de instrumente, registrele şi claviaturile lor, practicile interpretării începînd cu monofonia medievală, mînuirea arcuşului, digitaţia, ornamentele, improvizaţia, instrumentele microtonale, instrumentele mecanice, orchestrele, dirijatul, termenii de mişcare şi termenii de expresie ş.a.m.d. Peste o mie de articole sînt închinate celor mai de seamă inventatori şi constructori de instrumente muzicale, precum şi celor mai vestite case producătoare. Nu sînt uitate nici principalele muzee şi colecţii de instrumente muzicale, înşirate într-o listă de ţări întinsă pe aproape 11 coloane, plus o bibliografie cu 43 de titluri. Dicţionarul cuprinde peste 12 000 de articole, de la simpla pomenire a numelui unui instrument oarecare, adesea cu arătarea etniei căreia îi aparţine şi întotdeauna cu trimitere la articolul de bază privitor la categoria din care face parte (şi unde este, nu o dată, menţionat cu o seamă de amănunte), pînă la adevărate micromonografii (*orga* bunăoară se bucură de aproape 156 de coloane, plus alte aproape 24 de coloane destinate feluritelor sale registre, *pianul* are aproape 72 de coloane, *vioara* are 80 de coloane, dintre care mai bine de 7 coloane consacrate utilizării ei în muzica extraeuropeană şi în folclor ş.a.m.d.). Le întregesc numeroase exemple muzicale şi peste 1 600 de ilustraţii: repro-

https://biblioteca-digitala.ro

duceri de scene muzicale din vechi manuscrise, din picturi murale, icoane, miniaturi, gravuri și tablouri de epocă, fotografii de instrumente, de instrumentiști cîntînd din instrumente, formații instrumentale, desene și schițe. Numeroase articole sînt însoțite de bibliografii.

O parte din materiale au fost preluate din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, în primul rînd cele privitoare la instrumentele muzicii occidentale și tehnicile execuției din acestea. În grade diferite, ele au fost lărgite și revizuite de însiși autorii lor sau în cadrul redacției. Materialele în întregime noi însumează însă 70% din total.

A fost adoptată clasificarea clasică Hornbostel-Sachs, publicată mai întîi în „Zeitschrift für Ethnologie" în 1914, întregită cu mărunte modificări în versiunea englezească publicată în „Galpin Society Journal" în 1961. O găsim în articolele consacrate *aerofonelor*, *cordofonelor*, *idiofonelor* și *membranofonelor*. Greutățile pe care le întîmpină, în unele cazuri, aplicarea acestei clasificări sînt arătate și supuse discuției, atît în introducere cît și în cuprinsul articolelor destinate unor instrumente, a căror clasificare ridică unele probleme. S-a ținut, totodată, seamă de rezultatele cercetărilor cele mai recente ale specialiștilor.

După cum ne dezvăluie Stanley Sadie în *Prefață*, articolele pot fi înglobate în cinci categorii: 1. instrumentele muzicii clasice occidentale; 2. constructorii acestor instrumente; 3. instrumentele occidentale moderne (multe din ele electronice) și constructorii lor; 4. practica execuției instrumentale (pe larg în muzica occidentală) și 5. instrumentele extraoccidentale și instrumentele populare. Această categorie din urmă este pe departe cea mai bogată și totodată fără precedent, însumînd vreo 10 000 de articole (6 000 din ele inedite), dintre care 2 500 privitoare la muzica africană și 1 000 privitoare la instrumentarul muzicii sud-estului asiatic. Asupra acestei categorii vom zăbovi în cele ce urmează.

Numele instrumentelor sînt scrise în ortografia limbilor respective, doar cînd nu a fost posibil, în ortografia engleză echivalentă. Ar fi fost util ca o dată cu materialele auxiliare împrumutate, alături de abrevierile generale, abrevierile bibliografice și siglele bibliotecilor și colecțiilor să fi fost preluate și cele cîteva pagini referitoare la transliterație. Desigur, din motive obiective, formele de plural ale numelor sînt rare, așijderea indicarea accentuării.

Articolele mai mari sînt iscălite de autori. Multe articole poartă mai multe semnături: ele au devenit colective prin comasarea, de către redacție, a unor texte elaborate de diverși colaboratori.

La finele articolelor cu caracter general aflăm un indice cu numele tuturor instrumentelor din categoria respectivă aflătoare în dicționar. Ele dezvăluiesc marea bogăție a terminologiei, iar la nevoie pot schița răspîndirea geografică a unui anume tip de instrument. Același instrument poate avea, cum se știe, mai multe denumiri, dar de cele mai multe ori fiecare termen numește un anume instrument din categoria în chestiune. Iată cîteva exemple:

Bag pipe (= cimpoi) are un indice cu 70 de termeni. Lipsesc însă: *chorus*, numele medieval al instrumentului dat de unii muzicieni; *Dudelsack*, principalul nume german al cimpoiului; *Hümmelchen*, alt nume german al său, folosit de Praetorius (în *Syntagma musicum*, 2/1619); *shabr* sau *shapar* (citește *șabr* și *șapar*), cimpoiul ciuvaș cu carabă dublă, fără bizoi și cu rezervorul de aer din bășică și *union (uillean) pipe*, o varietate de vechi cimpoi irlandez. Deși netrecuți în indice, toți acești termeni sînt prezenți în dicționar, cu amănuntele de rigoare.

Bell (= clopot) are un indice cu 246 de termeni.

Drum (= tobă) are cel mai bogat indice, cu 1 525 de termeni. Este vorba aci de toate tipurile de tobe, inclusiv cele ale muzicii culte, foarte puține în raport cu cele populare. Articole speciale trimit însă la diferite specii ale instrumentului. Astfel: *frame drum* (= tobă pe cadru) cu 160 de termeni, între care *daraua* sau *daireaua* și *duva* noastră; *friction drum* (= tobă de frecare) cu 55 de termeni, între care *buhaiul* nostru, numit pe alocuri *bugă* sau *șteand; goblet drum* (= tobă-cupă, cu corpul în formă de vas de tipul tobei *darabukka*, folosită sporadic de muzicanții turco-tătari din Dobrogea) cu 61 de termeni; *hourglass drum* (= tobă-clepsidră, cu corpul asemănător acesteia) cu 132 de termeni; *kettledrum* (= tobă-ceainic, de tipul *timpanului*) cu 100 de termeni; *slit-drum* (= tobă cu fantă, obișnuit un trunchi de copac cu miezul scos și cu o fantă longitudinală deasupra căreia este bătută) cu 243 de termeni. De notat că la *barel drum* (= tobă-butoi, cu corpul în formă de butoiaș) nu există indice. Nu are indice nici articolul cu caracter general *Alphorn* sau *Alpenhorn* (= bucium), scris de Anthony C. Baines din Bath, Regatul Unit, o autoritate în materie. Notez că la articolul *rikalo*, cum este numit în sîrbocroată *buciumul*, ni se spune că este o trompetă de lemn lungă în jur de 2 m, folosită drept instrument păstoresc de semnalizare de către vlahii din răsăritul Serbiei. Numele său românesc, trecut în dicționar după cel sîrbocroat, este *bušen*. Din alte izvoare (în primul rînd organologul Dragoslav Dević din Belgrad), știm că se găsește în munții Homolje și Miroč din Serbia de nord-est și că i se spune *bučen* și *bučin*. Iată că prezența buciumului la românii din sudul Dunării lărgește aria de răspîndire a bătrînului nostru instrument, pe care o cunoașteam pînă în prezent.

https://biblioteca-digitala.ro

Flute (= fluier), articol cu caracter general însumînd toate felurile de fluiere, are un indice cu 932 de termeni. Sînt prezente însă și articole referitoare la diferite specii de fluiere, de pildă: *duct flute* (= fluier cu vrană), cu un indice de 190 de termeni, dintre care lipsesc *floier*, *fluer* și *fluier* (cu toate derivatele, reprezentînd diferite tipuri de fluier), în schimb prezente în dicționar; *nose flute* (= fluier nazal, în țeava căruia se suflă cu nara) cu 34 de termeni și *notched flute* (= fluier cu crestătură, cu gura crestată în forma literelor U sau V, crestătură care despică coloana de aer suflată de executant și o pune în vibrație) cu 76 de termeni; fluierele cu capătul inferior înfundat sînt prezente prin articolul *stopped flute ensemble*, cu 15 trimiteri la ansambluri de asemenea fluiere, similare sau înrudite cu *fifa* de la noi. Lipsește, în schimb, un articol consacrat fluierelor cu țeava complet deschisă, de tipul *fluierului moldovenesc* și *cavalului dobrogean* de la noi sau *nāy*-ului arab, respectiv *open flute* sau *rim-blown flute*, precum și un indice la articolul destinat fluierelor traversiere, *transverse flute*, între care *flautul* și *piculina* noastră, prezente și ele în dicționar.

Hurdy-gurdy (= vioară cu roată, liră) trimite doar la 9 termeni, scăpînd din vedere să menționeze următoarele denumiri, de altmintrelea prezente atît în cuprinsul articolului, cît și în dicționar, cu articolele aferente: *Bauernleier*, *Bettlerleier*, *Drehleier*, *Leier* și *Radleier* (germ.), *chifonie*, *symphonie* și *vielle à roue* (fr.), *ghironda*, *lyra tedesca*, *rotata*, *sambuca* și *sinfonia* (it.).

Lute (= lăută), articol cu caracter general care, deși se referă doar la lăuta cu coarde ciupite, *plucked lute*, indicele său trimite la 693 de termeni, inclusiv lăuta cu coardele frecate de arcuș, *bowed lute*. Pe cele populare din acestea din urmă le regăsim în indicele cu 329 de termeni ai articolului *fiddle* (= vioară populară).

Panpipes (= nai) are un indice cu 123 de termeni, între care și *naiul* sau, cu numele său mai vechi, *muscalul* nostru. Repartizarea geografică a naiului, în conformitate cu indicele respectiv, este următoarea: Europa cu 15 termeni, Asia cu 12 termeni, Africa cu 17 termeni, America Latină cu 64 de termeni și Oceania cu 15 termeni. Li s-ar putea adăuga încă 23 de termeni menționați în lexiconul lui Curt Sachs, lucrare de care redactorii dicționarului de față ar fi trebuit să țină seamă în mai mare măsură. Alți 4 termeni, care lipsesc din Grove, puteau fi găsiți în atlasul sovietic ș.a.m.d.

Operația fișării termenilor și includerea lor în indice, pe felurite categorii de instrumente, a fost făcută în cadrul redacției. Este limpede cît de anevoioasă este o asemenea lucrare și cîte greutăți, de netrecut uneori, le ridică articolele insuficient de explicite. De aci firești lacune, ca cele semnalate mai sus, ori chiar erori în repartizarea corectă a unor nume de instrumente.

Este de la sine înțeles că indicii nu pot cuprinde chiar toate instrumentele din categoria respectivă identificate pînă în prezent (ca să nu mai vorbim de cele încă neidentificate). Simpla enumerare a tuturor numelor — în ipoteza că s-ar găsi cineva în stare să o întocmească — ar cuprinde multe zeci de mii, dacă nu sute de mii. Pentru o lucrare ca cea de față este important să cuprindă cele mai tipice instrumente ale diferitelor popoare și culturi, ceea ce în cea mai mare măsură s-a reușit. Articolele dicționarului reflectă, în ultimă instanță, cunoștințele specialiștilor care le-au întocmit. Ca să mă refer exclusiv la domenii care îmi sînt oarecum familiare, cred că pot afirma că instrumentele de muzică ale popoarelor de limbă arabă sînt foarte bine reprezentate, îndeosebi mulțumită irakienei rezidentă în Paris, Scheherazade Qassim Hassan și francezului Christian Poché din Paris, instrumentele popoarelor iugoslave prin Radmila Petrović din Belgrad și Cvjetko Rihtman din Sarajevo, instrumentele bulgarilor prin Vergilij Atanassov din Sofia, instrumentele maghiarilor prin Bálint Sárosi din Budapesta și instrumentele polonezilor prin Jan Stęszewski din Varșovia. Instrumentele popoarelor cehoslovace ar fi fost și mai bine reprezentate dacă s-ar fi obținut colaborarea lui Ludvik Kunz din Brno și a lui Ivan Mičák din Bratislava, cele ale albanezilor prin Ramadan Sokoli din Tirana, cele ale grecilor prin Fivos Anoyanakis din Atena și cele ale turcilor prin cel mai autorizat cunoscător al lor, englezul Laurence Picken din Cambridge. Un mănunchi din cei mai de seamă organologi europeni activează în cadrul Grupului de Studii a Instrumentelor Muzicale Populare (Study Group on Folk Musical Instruments), din cadrul Consiliului Internațional pentru Muzica Tradițională (International Council for Traditional Music), de sub conducerea est-germanului Erich Stockmann din Berlin. Numeroase comunicări susținute de aceștia cu ocazia unor conferințe internaționale periodice au văzut lumina tiparului în cele opt volume *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, publicate la Stockholm între anii 1969 și 1985. Doar puțini dintre ei figurează în bogata listă a colaboratorilor dicționarului, totalizînd 403 specialiști, între care numeroși învățați de prima mînă. Este, cred, neîndoios că o seamă de specialiști nu au răspuns la solicitarea redacției sau pur și simplu nu au putut fi găsiți. Sînt bine cunoscute marile greutăți pe care le întîmpină asigurarea colaboratorilor unor lucrări de asemenea anvergură.

Este neîndoios faptul că *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* va juca un rol hotărîtor în îmbogățirea cunoștințelor în domeniul organologiei. Doar frunzărind cele trei volume putem învăța multe. Iată cîteva exemple, alese oarecum la întîmplare.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum știm, *fifa*, numită și *dudină* sau *șuieraș*, este un fluier lung de vreo șchioapă, făcut dintr-o țeavă de cucută sau de leuștean, închisă la capătul inferior de un nod. Gura este amenajată prin două tăieturi semicirculare în unghi ascuțit, tăietura opusă celei pe care se sprijină buza inferioară a executantului fiind mai adîncă: în marginea ei se despică coloana de aer suflată și intră în vibrație. Este un fluier rudimentar, unitonal, folosit aproape numai de femei. Sunetul intermitent al instrumentului constituie axul sonor în jurul căruia interpreta brodează o melodie simplă, în tehnica hăulitului. Instrumentul poate fi întîlnit sporadic prin județele Mehedinți și Gorj. Mai știam, de la Dragoslav Dević, că în Serbia de nord-est, în zona pastorală din preajma muntelui Homolje, locuită îndeobște de „vlahi", populație de obîrșie românească, femeile cîntă în aceeași manieră, suflînd însă deodată în două țevi de mărimi diferite, obținînd un interval armonic de secundă. Cele două fluiere sînt numite *dudureiș* (o singură țeavă e numită *duduraică*). Instrumentul nu este menționat în prezentul dicționar. Mai știm, din valoroasa lucrare *Atlasul instrumentelor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S.* (*Атлас музыкальных инструментов народов СССР*) de K. Vertkov, G. Blagodatov și E. Iazovițkaia (Moscova, 1963), că, în Lituania, mai multe instrumente identice cu *fifa*, de mărimi diferite, numite *skudučiai* (o singură țeavă este numită *skudutis*), constituie o formație. Și din aceste fluiere cîntă femeile, scoțînd unicul sunet pe care țeava îl poate da, atunci cînd îi vine rîndul, ca, împreună cu celelalte membre ale formației, să compună melodia. Ansamblul este socotit *nai*. În dicționarul nostru, articolul privitor la *skudučiai*, numit *panpipes*, este semnat de Arvydas Karaška din Vilnius. André Schaeffner îl semnala în Africa, în vestita sa operă *Origine des instruments de musique* (Paris, 1936, desenul de la p. 137). Articolul *stopped flute ensemble* din dicționar, semnat de Peter Cooke din Edimburg, Regatul Unit, semnalează 15 ansambluri de asemenea fluiere, la mai multe populații din sudul și sud-vestul Africii (hotentoți, boșimani, sotho, venda, loveda, ndebele, tswana), în Botswana, Zair, Uganda, Camerun, Nigeria și chiar în îndepărtatele Filipine: *a, adi, ati, bel, dinaka, ditlhaka* (*ditlhlaka, ditlhoko* sau *ditlholo*), *eluma* sau *eruma, huele* sau *m'bono, ilenga, luma, motaba, mutavha, naka, oseke* și *saggeypo*, acesta din nordul Filipinelor. Din alte izvoare, îmi îngădui să mai adaug două asemenea formații, necuprinse în dicționar: *chimbveka*, la tribul chopi din Mozambic, și *viyanzi*, la tribul zaramo din Tanzania. Cînd articolele respective cuprind explicații limpezi sau cînd sînt însoțite de fotografii, identitatea acestor instrumente cu *fifa* noastră este indiscutabilă. La toate acestea formații se folosește aceeași tehnică de execuție („hocket technique", „hocket fashion" sau „blown in hocket", se spune în dicționar), aidoma ca la ansamblul lituan *skudučiai*, ca urmare ar putea fi socotite și ele *naiuri*. De fapt și naiul rusesc *kuvikli*, *kughikli* sau *fevnița* este un set de două pînă la cinci țevi înfundate, de mărimi diferite, detașate, respectiv nelegate unele de altele, folosite și ele în ansamblu; așadar și ele constituie un *stopped flute ensemble*. Articolul din dicționar le numește *panpipes*, termenul folosit pentru *nai*, încît se ridică întrebarea dacă nu cumva toate ansamblurile de fluiere unitonale înfundate, de mărimi diferite, folosite în aceeași tehnică de cîntare alternativă, pot fi considerate *naiuri*. Adaug că în dicționar se află și alte fluiere înfundate unitonale, care ar putea fi similare cu *fifa*, precum și alte ansambluri de asemenea fluiere decît cele semnalate în indicele articolului respectiv.

În articolul *syrinx*, iscălit de James W. Mc Kinnon din Buffalo, S.U.A., și Robert Anderson, din Londra, ni se spune că naiul „apare probabil în orchestra idolatrică descrisă în cartea lui *Daniel*". Iată o interesantă afirmație pe care o confirmă *Biblia de la București* (1688), cînd, în aceeași carte, pomenește de „glasul trîmbiții, muscalului și alăutei, samvichii și canonului" (pasaj care l-a pus în încurcătură pe învățatul muzicolog C. Bobulescu, care credea cu tot dinadinsul că este vorba de o trîmbiță muscălească oarecare și nu de un *nai*, respectiv *muscal*: „trîmbița muscalului" scria el, precum și de o misterioasă „alăuta samvichii" (*Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, București, 1940, p. 10, 49 și 55). Și în primul și în al doilea caz este vorba de instrumente diferite: *trîmbiță* și *muscal*, *alăută* și *samviche*. Privitor la aceasta din urmă — ne învață iarăși dicționarul nostru, prin articolul *sambuca*, de același cercetător american James W. Mc Kinnon — respectiv *sambuca* (lat.), *sambykē* (gr). și *sabbeka* (ebr.), sînt probabil denumirile în limbile respective ale harpei unghiulare, cunoscută și sub numele *trigōnon*. Termenul ebraic *sabbeka* — probabil de obîrșie arameică, ne spune iarăși dicționarul — apare în aceeași carte a lui *Daniel*, ca și *samvichea* din *Biblia de la București* (1688). Cum am văzut, *sambuca* este și unul din numele italienești ale *viorii cu roată*.

Filologii noștri nu s-au pus încă de acord asupra etimologiei cuvîntului *cimpoi*. Etimologie necunoscută decretează DEX. Vine dintr-o ipotetică formă *centipollium*, derivată din *centipellio*, numele latin al foiosului rumegătoarelor, afirmă C. Giuglea, etimologie preluată de DA. B. P. Hasdeu îl pune în legătură cu lat. *symphonia*, din care provin it. *zampogna* și fr. dialectale *chinfounio* și *sampogna*. L. Șăineanu se mulțumește să semnaleze înrudirea cu it. *zampogna*, derivat din lat.-gr. *symphonia*. A. Scriban, care citează și piemontezul *ċamporña*, presupune o formă *sympónium* în loc de *symphónia*, de unde *șimpoi*, apoi *cimpoi*. În schimb, H. Tiktin trimite la mag. *csimpolya*, derivat din gr. *symfonia*, iar I.-A. Candrea

https://biblioteca-digitala.ro

pare convins că etimologia *cimpoiului* este mag. *csimpolya*. Acest din urmă termen, întîlnit doar sporadic la maghiari (al căror nume principal pentru instrumentul în discuție este *duda*), derivă neîndoios din românescul *cimpoi*, cum afirmă, între alții, A. Scriban. Dicționarul de față ne oferă și alți termeni în sprijinul probabilității obîrșiei în lat. < gr. *symphonia*. În articolul cu acest nume de Howard Mayer Brown din Chicago, ni se spune că termenul a fost folosit în evul mediu și mai tîrziu, pentru felurite instrumente, îndeobște cele în stare să intoneze mai multe sunete deodată. Cuvîntul apare în cartea lui *Daniel*, tradus citeodată prin *cimpoi*. Numele italienesc al instrumentului, *zampogna*, pare de fapt să fie o corupție a cuvîntului *symphonia*. În Franța, începînd din veacul al XII-lea, apar cuvintele *symphonia* sau *simphonie*, *sinfonie*, *chifonie* ș.a. numind însă *vioara cu roată*, respectiv *lira* (și ea capabilă să scoată simultan mai multe sunete, în speță melodia întovărășită de un ison, adesea armonic). Mai aflăm din dicționar că *cimpoiului* italienesc i se mai spune — așa cum am mai văzut — *zampogna*, dar și *sampogna*. Numele spaniol este *zampoña*, iar al *viorii cu roată* este *sanfona*, *cianfona*, *sanfonha*, *zanfonia* sau *zanfona*. În Brazilia, *sanfona* este o specie de acordeon, cunoscut și sub numele de *gaita de foles* sau simplu *gaita*. Cimpoiul grecesc este numit *fambuna* (ortografiat în dicționar: *tsambouna*). Deosebit de interesant mi se pare numele georgian al instrumentului nostru: *chiboni* sau *chimoni* (citește *ciboni* și *cimoni*). În atlasul sovietic mai sus citat, numele cimpoiului georgienilor trăitori în R.S.S.A. Adjară este *cibóni* (чибони), iar în explicațiile ce însoțesc discul *Georgia I*, din seria *A Musical Anthologie of the Orient*, Unesco Collection (Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2025), numele este ortografiat *chiboni* în engleză, *tchiboni* în franceză și *Tschiboni* în germană. Este, cum se vede, cuvîntul cel mai apropiat de numele românesc *cimpoi*, numit pe alocuri și *cinpoi*, *cempoi*, *ciumpoi*, *cimponi*, *șimponi*, *șimpoi* ș.a.m.d. Asupra etimologiei corecte este desigur cazul să se pronunțe specialiștii în filologie.

Și etimologia numelui tipului de cimpoi cu carabă simplă și bîzoi este controversată. I se spune *gaida* în Grecia, *gayda* în Turcia, *gaidă* în Albania — *gaidă* îi spun și macedoromânii și meglenoromânii —, este numit *gaide* în Bulgaria și Iugoslavia, *gaidy* în Slovacia, Moravia și Polonia, *gaita* în Peninsula Iberică și în America Latină. În Portugalia i se spune și *gaita de foles*, același nume ca al acordeonului brazilian mai sus amintit. Din alte izvoare se știe că în nordul Africii, în Maroc, Algeria și Libia, *gāyṭa* este numele unui oboi, în vreme ce dicționarul de față ne arată că rubedenia acestuia din Mali, Niger, Ciad, Nigeria și Camerun se numește *algaita* (berberii îi spun *aghiyad*). Articolele *gaita*, de Christian Poché și John M. Schechter din Syracuse S.U.A., și *gajde (gaida, gaidë, gajdy, gayda)*, de Radmila Petrović și Vergilij Atanassov, din dicționarul de față, derivă cuvîntul din goticul *gait* sau *ghaid* (= capră). Andaluzia arabă ar fi preluat cuvîntul prin vizigoți, aplicîndu-l însă oboiului, al cărui timbru este similar cu cel al *cimpoiului*. (De notat că și alte popoare dau cimpoiului numele de „capră" sau „țap": *koza* sau *kozioł* în Ucraina și Polonia și *Bock* în Germania, conform dicționarului de care ne ocupăm.)

Mă opresc aci, deși ar mai fi încă foarte multe de spus în legătură cu învățămintele pe care ni le oferă dicționarul. Nădăjduiesc să revin asupra lui, mai ales în legătură cu conexiunile care se pot face între instrumentarul nostru popular și cel al popoarelor din Balcani și din Orientul Apropiat.

Drept încheiere, socot folositor să reproduc în cele ce urmează repertoriul termenilor, respectiv al articolelor privitoare la instrumentele muzicale ale poporului nostru, așa cum se înșiruiesc în dicționar, conform regulilor ortografice ale limbii engleze:

Acioaie, acordeon, alăută, armònică (armònie, harmonică), birje, brînceliu, broancă, bucen, bucium (bucen, bucin, trimbiță, trimbiță, tulnic)*, bugă, buhai*, carabă, caval*, caval dobrogean*, cempoi, ceteră, chimpoi* (?), *chitară*, cimpoi (cempoi, chimpoi* [?], *cimponi, ciumpoi, șimpoi, șimponi)*, cingeteu, cioaie, cîtură, ciumpoi, clopot*, cobuz, cobză*, contră, corn, dara, darabană, diblă (diplă), diplă, dobă, drîmbă (drîmboaie, drîmb, drînd, drîndă, dring), dubă*, dudină, duruitoare (scîrțîitoare, hîrîitoare), fifă (dudină, șuieraș)*, flaut, floier (floieră, floiră), fluer (fluieră), fluier (fluer, fluieră, fluieră, fluir, floier, floieră, floiră)*, frunză*, giangăraș, gordună (gurdună), gurdună, harmonică, hîrîitoare, lăută (lăută)*, muscal, nai*, pai, piculină, scîrțîitoare, șimpoi (șimponi), solz*, șteand, șuieraș, surlă, tacîm, talangă, țambal (țimbală, țimbulă, țimblon), taraf, taragot (tarakava* [?], *torogoată), telincă, țiitorea, tilincă (telincă)*, țimbal, țiteră (cîtură, țiitorea), toacă*, tobă (dobă, dubă)*, torogoată, trimbiță, trîșcă, tulnic, furgalău, vioară, vioară cu goarnă* (greșit: *vioră* [sic!] *cu goarnă), vuvă*, zdrîncănă, zongoră, zurgalău (zurgălău, furgalău).* Articolele cu asterisc sînt semnate. Sînt cu totul 82 de poziții, comentariile respective întinzîndu-se de la un rînd (cînd e vorba de simple semnalări de termeni cu trimiteri la articolele de bază) pînă la 82 de rînduri. Sînt însoțite de fotografii articolele: *bucium, buhai, caval, cobză, nai, țambal* și *tilincă*. Articolul *fifă* este însoțit de o schiță a instrumentului. Spre marea mea părere de rău, lipsesc instrumentele de muzică populară ale macedoromânilor, meglenoromânilor și istroromânilor. Articolele *bucium* și *cobză* poartă, alături de iscălitura scriitorului acestor rînduri, și semnătura regretatului muzicolog sovietic Boris Kotlyaryov, autorul articolelor privitoare la instrumentele din R. S. S. Mol-

https://biblioteca-digitala.ro

dovenească. Din articolele sale s-a strecurat și o greșeală: *chimpoi*, cu ortografie englezească pentru *cimpoi*. Pasaje din articolele originale despre *țambal*, *țiteră*, *dairea*, *taragot* și *vioară* au fost incluse în articolele *cimbalom* (nesemnat), *citera* (nesemnat), *daire* (semnat de Vergilij Atanassov), *tárogató* (semnat de John S. Weissmann) și *violin* (articol colectiv, cu partea referitoare la „Extra-European and folk usage" semnată de Peter Cooke, Alstair Dick „and others"). Din articolele originare s-a reținut ceea ce era esențial. Ar fi fost cred folositor dacă la *vioara* noastră s-ar fi arătat și numărul de scordaturi care au putut să fie identificate: 36!, număr deosebit de mare, oglindind fantezia creatoare a lăutarilor noștri, multe din ele fiind necunoscute în literatura cultă a instrumentului. Aceasta cu atît mai mult cu cît la vioara scandinavă, *hardingfela* sau *hardingfele*, descrisă în articolul *hardanger fiddle* de Mary Remnant din Londra, se arată că numărul de scordaturi folosite de instrumentiștii care o mînuiesc se ridică la peste 20: „Over 20 scordatura tunings are known..." (Sînt turburătoare coincidențele dintre *vioara* noastră și *vioara scandinavă*: și una și alta folosesc numeroase scordaturi, și una și alta au și coarde de rezonanță, simpatice, ca *vioara cu „țeluri"* din Vrancea.) Mai adaug că la articolul *taragot* s-a adăugat, nu înțeleg de unde pînă unde, un nume inexistent în folclorul nostru: *tarakava* (!), despre care aflăm, în articolul *shawm*, de Anthony C. Baines, că a fost o varietate de oboi a venzilor. În fine, o lacună la articolul *țimbal*. Acesta nu este numai „Moldavian term for the CIMBALOM", ci este folosit și în alte ținuturi, cu osebire în Banat și în Transilvania.

Vor trece desigur foarte mulți ani pînă ce se va tipări o nouă ediție a acestui splendid dicționar. Dar s-ar putea lua eventual în considerare publicarea unui volumaș *'addenda et corrigenda'*, care să întregească lacunele și să îndrepte erorile — pare-se puține la număr — care s-au putut strecura și care vor fi descoperite între timp.

Tiberiu Alexandru

„*Proverbium*". *Yearbook of International Proverb Scholarship*. The Ohio State University, Volume 1, 1984, 350 p. — Volume 2, 1985, 467 p.

Proverbele au stat din vechime atît în atenția oamenilor de știință, cît și a nespecialiștilor. De la prima încercare de a scoate o revistă de paremiologie au trecut 151 de ani, însă aceste preocupări s-au intensificat în ultimele două decenii. Astfel, între 1965 și 1975 apare „Proverbium" (25 numere), o publicație internațională condusă de reputatul paremiolog finlandez Matti Kuusi. Apoi notăm două numere ale revistei „Proverbium Paratum" (1981 și 1982) sub redacția cercetătorului maghiar Vilmos Voigt.

După o scurtă pauză, înregistrăm în 1984 o nouă publicație purtînd titlul devenit tradițional și, într-un fel, reluînd tradiția revistei de la Helsinki. Noul PROVERBIUM — o remarcabilă publicație internațională din care au apărut pînă în prezent două volume — este condusă de o prestigioasă personalitate a paremiologiei actuale, Wolfgang Mieder de la Universitatea din Vermont, în cooperare cu Universitatea ebraică (Galit Hasan-Rokem) și Universitatea de Stat din Ohio (Daniel R. Barnes și Ruth Ann Hendrickson) care editează acest anuar.

Fiecare volum este dedicat unei mari personalități a domeniului respectiv: primul finlandezului Matti Kuusi cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, cel de-al doilea grecului Démétrios Loukatos, ambele avînd următoarea structură: articole, comunicări, necrologuri, studii asupra unor proverbe individuale, rapoarte de cercetare, recenzii, note asupra cărților și bibliografii (în continuare vom folosi abrevierile: P. I pentru „Proverbium", vol. I și P. II pentru „Proverbium", vol. II).

Un spațiu larg în economia celor două volume este consacrat articolelor care se ocupă de definirea proverbului. Astfel, în studiul *Înțelegerea proverbialității* (P. I), Shirley L. Arora observă că, întotdeauna, succesul expunerii unui proverb depinde de abilitatea ascultătorului în a-și da seama că cineva i se adresează în termeni proverbiali. Ceea ce este important și esențial pentru succesul oricărui spectacol proverbial este faptul — subliniază autoarea — că *rostirea „nu a fost făcută" de vorbitor; ea aparține categoriei „se spune", nu „spun" (eu)*. O adevărată istorie a încercărilor de a defini proverbul realizează Wolfgang Mieder în *Puncte de vedere curente asupra proverbului* (P. II), pornind de la aserțiunea că problema definirii sale este tot atît de veche ca și interesul manifestat pentru folosirea sa. Cu acest prilej, sînt enumerate 55 de definiții colecționate de la nespecialiști. În a doua parte a acestui remarcabil studiu sînt trecute în revistă o serie de articole din diverse publicații, avînd ca subiect definirea proverbelor. Într-un studiu masiv, românul Dumitru Stanciu exprimă o serie de *puncte de vedere asupra paremiologiei structurale* (P. II), analizînd numeroase teorii actuale din domeniul cercetării proverbelor, afectînd un spațiu amplu definirii acestora. Studiul este însoțit de o bibliografie a paremiologiei românești grupată în trei categorii: antologii

https://biblioteca-digitala.ro

de proverbe și zicători; teze de doctorat cu temă paremiologică; studii, articole și monografii paremiologice.

Paremiologul sovietic Aivo Krikmann, într-un studiu *Despre caracterul nedefinit al proverbelor* (P. I), menționează trei posibile moduri de abordare a acestuia: modul „pur" semantic (virtual, indiferent de context), modul „programatico-semantic" (dependent de context) și modul sintactico-semantic. *Câteva aspecte suplimentare* (P. II) vizează: caracterul indefinit modal (funcțional pragmatic), caracterul indefinit al structurii purtînd informația textului proverbial și ambiguitatea textuală a proverbului ca tip. Deși exemplificările au în vedere proverbe estoniene, cercetarea lui Krikmann are un caracter de generalitate, cu aplicabilitate în studierea oricărei paremiologii.

Un amplu și minuțios studiu consacră Wolfram Eberhard *Proverbelor din anumite romane chinezești* (P. II). Materialul de analiză este alcătuit din două grupe de romane (șase texte „lungi", fiecare cu peste 66 de proverbe și opt texte „scurte", nici unul nu ajunge la 66 de proverbe) selecționate din timpurile moderne coborînd pînă la sfîrșitul secolului trecut. După expunerea sistemului codificat, autorul indică procentajul codurilor pentru fiecare roman în parte însoțit de comentariile corespunzătoare.

Pe aceeași linie, a cercetării proverbelor circumscrise unei anumite literaturi, se înscrie studiul referitor la *Proverbe rostite de personaje din povestirile Talmudului și Midrash* (P. II), semnat de Ofra Meir. Pornind de la întrebarea dacă *proverbul a generat povestirea sau invers*, autoarea ajunge la concluzia că absența unei legături metaforice între un proverb rostit de un personaj și contextul povestirii nu este o dovadă suficientă pentru a admite că povestirea generează proverbul, dar este o condiție necesară pentru o asemenea posibilitate (p. 106).

Richard Sweterlitsch se ocupă pe larg de *Reexaminarea proverbelor din baladele Childe* (P. II), împărțindu-le în trei categorii: proverbe tradiționale, aluzii la acestea și variante ale structurii tradiționale a proverbului.

Cultura spaniolă stă în atenția cercetării lui Mac E. Barrick, avînd ca titlu expresia proverbială *„Bun venit hainelor"*, cu precizarea că se referă la *Funcția modificatoare a proverbului în renașterea spaniolă* (P. II). Bazat pe o minuțioasă documentare, Barrick realizează o schiță de istorie a paremiologiei în epoca respectivă, ajungînd la concluzia că, asemeni filozofului primit la petrecere pentru haine, proverbul nu a fost acceptat pentru el însuși, ci a trebuit să fie îmbrăcat într-o haină de paralelisme didactice și moralizatoare pentru a i se recunoaște valoarea. De asemenea, iluminiștii au simțit o nevoie similară ca să-l îmbrace în haine academice de citate culte. Abia umaniștii secolului XVI au înlăturat adaosurile și au lăsat proverbul ca atare.

Alan Dundes de la Universitatea Berkeley din California consideră că tradiționalele zicători despre vreme au fost socotite greșit proverbe (P.I).

La o serie de aspecte privind culegerea proverbelor, îndeosebi cele germane elveției, se referă Ricarda Liver (P. I).

O interesantă cercetare despre *Publicul înaintea telecomunicațiilor actuale* (P. I) aparține cunoscutului paremiolog atenian Démétrios Loukatos, care observă că timpul foarte scurt pe care emisiunile audiovizuale îl lasă reflecției favorizează utilizarea tuturor expresiilor proverbiale.

Câteva puncte de vedere în analiza proverbului (pe marginea unui *experiment finez — sud-vest-african:* P. II) expune decanul de vîrstă al paremiologilor, finlandezul Matti Kuusi, arătînd că paremiologia poate aduce reale servicii înțelegerii internaționale. În *Prolegomene la o nouă ediție a „Lexiconului expresiilor proverbiale"* (P. I), cunoscutul specialist vestgerman Lutz Röhrich subliniază necesitatea unei noi ediții (cele cinci apărute pînă acum s-au epuizat), deoarece această lucrare contribuie la o cît mai bună cunoaștere a limbii atît pentru conaționali, cît și pentru străini.

Îmbrățișînd o vastă arie de preocupări, era firesc ca „Proverbium" să-și îndrepte atenția și spre lumea copiilor. În *„Oalele supravegheate fierb". O interpretare a unui proverb printr-o ilustrare contextuală* (P. II), Judy Pasamanick explorează dezvoltarea sociolingvistică și metaforică a gîndirii copiilor, precum și a limbajului lor așa cum apare din discutarea liberă a proverbelor.

La rubrica „comunicări" sînt inserate un fragment din ultima scrisoare a lui Permjakov către Wolfgang Mieder (P.I), precum și *Felicitări din toată inima și un salut înfrățit în locul unei recenzii* adresat noii publicații de Klaus Dieter Pilz (P. II). Cu acest prilej este semnalată prima încercare de a publica o revistă de paremiologie, aparținînd lui Karl Friedrich Wilhelm Wander care, în urmă cu 150 de ani, a întocmit planul unei asemenea publicații. Același Pilz (P. II) prezintă și cartea lui Wander, *Proverbul privit după formă și esență, pentru școală și viață, ca introducere la un mare dicționar-tezaur al folclorului*, cu prilejul aniversării a 150 de ani de la apariție. Actuala ediție critică (1983) este realizată de Wolfgang Mieder.

Personalitatea paremiologului sovietic G. L. Permjakov (P. I), trecut în lumea umbrelor în 1983, este evocată în necrologurile semnate de românul Dumitru Stanciu, maghiarul Vilmos Voigt și germanul Peter Grzybek, care va prezenta și culegerea *Cercetări paremiolo-*

https://biblioteca-digitala.ro

gice apărută sub redacția lui Permjakov (P. II). O altă pierdere pentru paremiologia mondială a constituit-o dispariția cercetătoarei germane Mathilde Hain (1901—1983), a cărei bogată activitate în acest domeniu este trecută în revistă de Wolfgang Mieder (P. II), iar Sidney R. Smith (P. II) prezintă valoroasa contribuție a profesoarei Ria Stambaugh (1918—1984) de la Universitatea din Carolina de Nord.

Capitolul următor este consacrat analizării cîtorva expresii paremiologice. Cu acest prilej se fac interesante comentarii în legătură cu „Eulen nach Athen tragen" (Wolfgang Mieder), „To Bite the Dust" (Felix Oinas), „Kredit ist tot" (Wolfgang Mieder) — P. I și „To Pay the Piper" (Wolfgang Mieder) — P. II.

Modul cum mijloacele tehnice moderne sînt folosite în cercetarea proverbelor este prezentat de Stewart A. Kingsbury, care a minuit 250 000 de șpalturi de cîtate pentru Societatea Americană de Cercetare a Proverbului (P. I). Wolfgang Mieder raportează despre felul în care a realizat o cercetare de paremiologie demoscopică pe baza a 160 de întrebări grupate în șapte tabele după anumite particularități, iar Katharine Luomala întocmește o bibliografie adnotată a colecțiilor de zicale hawaiene (P. II).

Numeroase recenzii ale unor cărți din diferite colțuri ale lumii contribuie la o cît mai bună cunoaștere a paremiologiei internaționale. Studiul semnat de Alan Dundes și Claudia A. Stibbe (Helsinki, 1981) este prima analiză cuprinzătoare a faimoasei picturi *Proverbe din Țările de Jos* de Pieter Bruegel (Wolfgang Mieder, P. I). *Proverbe din folclorul israelit. O analiză structural-semantică* (Helsinki, 1982) se remarcă printr-o analiză atentă și completă a unui bogat corpus de date (Peter Seitel, P. I). În România se desfășoară o cercetare paremiologică bogată și ea ar trebui făcută accesibilă oamenilor de știință de pretutindeni, arată Wolfgang Mieder recenzînd *Structura proverbelor românești* de Constantin Negreanu (București, 1983), a cărui „metodologie textuală și statistică riguroasă merită a fi urmată în studii similare ale altor proverbe naționale" (P. I, p. 223). Joyce Penfield în *Comunicînd cu ghilimelele* (Connecticut, 1983) se ocupă de etnografia comportamentului proverbului (Dan Ben-Amos, P. I). De o frumoasă recenzie se bucură lucrarea, bogat ilustrată, apărută în Acta Universitatis Uppsaliensis (1983), *Räven predikar för Gässen* a lui Kerstin Rodin (Wolfgang Mieder, P. I). O interesantă carte despre *Puterea cuvintelor bine formate. Citate, zicători și proverbe în cuvîntările lui V. I. Lenin* (Moscova, 1979) a scris A. M. Zhigulev (Vilmos Voigt, P. I). Prezentînd valorosul și solidul *Manual de frazeologie* (Berlin, 1982) realizat de un grup de cercetători sub conducerea lui Harald Burger, Wolfgang Mieder încheie cu o întrebare prin care solicită realizarea unui *manual de paremiologie* (P. II). În același stil, recenzînd monumentala lucrare *Indice de idiomuri și fraze* editată de Laurence Urdang și Frank R. Abate (Detroit, Michigan, 1983) — o adevărată „mină de aur" pentru cercetările paremiologice —, Wolfgang Mieder lansează o semnificativă întrebare retorică: „Cine își va asuma sarcina de a indexa proverbele și expresiile dintr-o limbă pe bază de calculator?..." (P. II, p. 363). *Proverbe, sentințe și expresii proverbiale din franceza medie* de James Woadrow Hassel (Toronto, 1982) are valoare de dicționar paremiologic (Susan Whiterbook, P. II). Tot proverbele franceze au făcut obiectul reuniunii științifice *Colocviu de paremiologie*, care a avut loc în zilele de 6—8 martie 1981, la Lille (Franța). Studiile prezentate cu acest prilej au fost publicate de François Suard și Claude Buridant, în două volume, sub titlul *Bogăția proverbelor*, apărute la Universitatea din Lille III, în 1984 (Wendy Pfeffer, P. II).

O serie de note au în vedere următoarele cărți (P. I): *Proverbe și zicători somaleze și echivalente rusești* (Moscova, 1983), Arwo Krikmann, *Despre tipologia folclorului în regiunile estoniene* (Tallin, 1980), Emma Molnar Rozgonyi, *Limbajul și folosirea lui în proverbele și maximele ungurești*, Alexander Rot, *Probleme ale englezei moderne și ale argoului american* (Budapesta, 1977). Tot în cadrul acestei rubrici (P. II), David Cram de la Universitatea din Aberdeen (Scoția) întocmește *Cîteva note asupra logicii proverbelor*, iar Wolfgang Mieder, sub amuzantul titlu *Un proverb pe zi nu te ferește de antifeminism* subliniază dispariția treptată a caracterului antifeminist al proverbelor, făcînd și o serie de excelente observații în legătură cu utilizarea paremiologiei în reclame.

În ultima parte a celor două volume sînt inserate cîte trei bogate bibliografii datorate neobositului cercetător Wolfgang Mieder. Prima, *bibliografia internațională de colecții paremiologice noi și retipărite* cuprinde 227 de titluri apărute între 1973 și 1984. Cealaltă este *bibliografia internațională de cercetări paremiologice adusă la zi pînă în 1981* (P. I), *respectiv 1982* (p. II) și menționează 431 de studii, între care cele aparținînd paremiologilor români: Ovidiu Bîrlea, M. Buga, Valeriu Ciobanu, Ana-Irina Dragomir, Constantin Negreanu, Ovidiu Papadima, Octav Păun, Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, Nicolae Roșianu, Dumitru Stanciu, Victoria Stroescu, Barbu Theodorescu. Cea de-a treia, *bibliografia adnotată a cercetărilor paremiologice recente, 1982 și 1983* (P. I), *respectiv 1983 și 1984* (P. II) însumează 182 de cărți și studii. Aici sînt prezentate cărțile: Cezar Tabarcea *Poetica proverbului*, Editura Minerva, București, 1982 (o lucrare monumentală ce merită a fi cunoscută și de paremiologii din alte țări) și Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești* (recenzată în P. I), precum și studiul lui Dumitru Stanciu *Rumynskie poslovitsy na balkanakh, Paremie Universalia.*

https://biblioteca-digitala.ro

„Proverbium" se dovedește o valoroasă publicație internațională ce merită toate aprecierile.

Constantin Negreanu

MARGARET HIEBERT, *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry : the Songs of Constantin Staicu*, Harvard University, Ph. D. 1984 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1984)

Disertația tinerei folcloriste americane Margaret Hiebert despre stilul compozițional oral în poezia narativă tradițională românească se înscrie într-o direcție ale cărei începuturi se află în cercetările clasicistului Milman Parry despre construcția versurilor din poemele homerice *(L'épithète traditionnelle dans Homère.* Essai sur un problème de style homerique, Paris, 1928; *Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and Homeric style,* „Harvard Studies in Classical Philology", 1930, p. 73—147; *Studies in the epic technique of oral verse-making. II. The Homeric language as the language of an oral poetry, ibidem,* 1932, p. 1—50), direcție continuată și îmbogățită de elevul acestuia, profesorul Albert B. Lord, într-o serie de studii cu largă rezonanță în cîmpul cercetării folcloristice, dintre care se detașează *The Singer of Tales,* Cambridge, 1960.

Nu este, de altfel, întîmplător faptul că într-o recentă încercare de identificare a principalelor direcții din folcloristica actuală, calea deschisă de Milman Parry și Albert B. Lord ocupă un loc distinct, alături de școlile „istorico-geografică", „istorico-reconstructivă", „ideologică", „funcțională", „psihanalitică", „structurală", „contextuală" etc. Teoria stilului „oral" sau „formular" ("the oral-formulaic theory of folk expression"), care derivă din „înregistrarea meticuloasă și analiza strînsă a poemelor eroice iugoslave implică forma și stilul literaturii orale", avîndu-și explicația în însăși oralitatea de principiu a faptelor de folclor. „Because of the exigencies of oral transmission, the folk-singer and tale-teller must rely on a stock repertoire of descriptive phrases or formulas and a set metrical or episodic structure to bolster his memory and enable him to improvise each new rendition" (Richard M. Dorson, *Concepts of folklore and folklife studies,* introducere la *Folklore and Folklife.* Edited by..., The University of Chicago Press, 1972, p. 37).

Aplicată, prin studiile lui A. B. Lord, mai ales asupra epicii iugoslave, teoria „formularității" și-a găsit ecou și în folcloristica românească, reprezentativ în acest sens fiind studiul lui Adrian Fochi, *Estetica oralității* (Editura Minerva, București, 1980), în care i se face o cuprinzătoare prezentare, formulîndu-se, în final, și unele obiecții pertinente.

Dar, așa cum remarcă în studiul citat Adrian Fochi, ca și în volumul de față Margaret Hiebert, observații pline de substanță asupra rolului formulelor în realizare a cîntecelor populare românești se găsesc, chiar înainte de constituirea teoriei lui Parry și Lord, în scrierile lui B. P. Hasdeu, B. Șt. Delavrancea, Th. D. Speranția și alții.

Studiul cercetătoarei americane are meritul și avantajul, față de altele de același tip, de a se ocupa de repertoriul unui singur interpret de cîntec epic — lăutarul Constantin (Costică) Staicu zis „Pelcaru" (1913—1983) din Blejești — Teleorman. Este ceea ce se cheamă un „studiu de caz", Margaret Hiebert avînd la dispoziție material înregistrat de la cîntăreț în anii '60, aflat în Arhiva I.C.E.D. din București, și material colecționat de ea însăși, direct, în anii 1979 și 1980.

Autoarea se arată a fi perfect familiarizată cu problematica epicii populare românești în versuri (terminologie, atestări, culegeri, ocazii și modalități de interpretare, zone, interpreți etc.), așa cum rezultă din primele două capitole ale tezei sale *(1. Romanian Oral Narrative Poetry. Historical Considerations; 2. The Oral Narrative Song in the Romanian Tradition* — p. 13—86).

O atenție deosebită este acordată informatorului de la care a culeș întreg materialul faptic supus investigației, lăutarul teleormănean Constantin Staicu, căruia îi face o consistentă și caldă prezentare.

Pe urmele lui A. B. Lord, *corpusul* de texte epice din repertoriul lui C. Staicu este supus unei minuțioase investigații, f o r m u l e l e fiind considerate în raport cu rîndul ritmic, cu lungimea versului și cu structura sintactică a limbii române: „In effect, syntax and metrics are interdependent: the metrical restraints determine in large part the syntax of each poetic line" (p. 106). Ceea ce caracterizează formula este „repetiția la nivelul formei și al conținutului". Pornind de aici, M. Hiebert demonstrează, cu argumente statistice, că cea mai frecventă stereotipie (formulă) din repertoriul analizat (aproape 28%) și, prin extensie, din întreg cîntecul epic românesc, se constituie dintr-o structură sintactică simplă conținînd „un subiect și/sau un obiect plus un verb ori, altfel spus, un substantiv plus un verb" (p. 107). Acest *pattern* sintactic funcționează, cu schimbarea corespunzătoare a termenilor, în formula

https://biblioteca-digitala.ro

de prezentare generală a acțiunii ("Generalized action introduced"), ca introducere a discursului ("Introduction of discurse"), cu verbe de percepție ("Verbs of perception"), pentru a ilustra mișcarea personajelor ("Movement of characters"), pentru a descrie lupta ("Formulas of combat"); unele dintre ele sînt construite în jurul anumitor substantive care revin cu o frecvență mai mare în narațiune ("Systems built on recurrent nouns") precum, de exemplu, „cal", „turc(i)", „masă", „poartă" etc., în timp ce altele, din aceeași categorie, sînt realizate prin adăugarea unui epitet ("Noun epithets").

Cercetătoarea distinge, în consens cu observațiile anterioare ale lui Lord, între f o r m u l ă, care acoperă un singur vers, și stereotipiile de mai mare amploare, acoperind un grup de versuri ("c l u s t e r o f f o r m u l a s"): "Whereas the term «formula» in this analysis is reserved for *the regularly recurring elements of an individual line*, cluster of formulas in the Romanian genre here are considered *recurrent short passage of relative fixity, from the couple to passages of several lines*" (p. 182, subl. n.).

Dintre formulele aparținînd acestui ultim tip, cele numite o r n a m e n t a l e ocupă peste jumătate din stocul folosit curent de C. Staicu și au rolul de a *caracteriza personaje*, de a *descrie cadrul* desfășurării acțiunii, de a marca anumite *situații și lucruri stereotipe*, în timp ce acelea numite p a r t i c u l a r i z a n t e, mai puține numeric, nu sînt mai puțin relevante pentru stilul cîntărețului și al categoriei, în general.

Un capitol special este consacrat compoziției prin teme ("Composition by theme"), definiția termenului (conceptului) de *temă* fiind preluată din studiile lui A. B. Lord ("a group of *ideas* (subl. n.) used in telling a tale in the formulaic style of traditional song" — p. 230 sau: „A repeated narrative element together with its verbal expression, ... an aggregate of specific verses, that tell a certain repeated part of the narrative, measurable in terms of lines and even words and word combinations" — p. 231). Conceptul nu este, totuși, prea clar, chiar din exemplele examinate distingîndu-se două tipuri de stereotipii: unele cu o funcție mai pregnantă la nivelul textului, ca *act de comunicare* (formula introductivă și formula finală), altele cu un rost mai apăsat în *realizarea epicului, a narațiunii* (masa mare, lupta), cu mențiunea că acestea două au fost reținute, fie ca atare (60. Masa mare), fie desfăcute în mai multe „subteme" (28. Durata luptei; 30. Fazele luptei; 51. Înversunarea eroului; 58. Lupta dreaptă; 61. Măcelul dușmanilor) de Adrian Fochi, în „Repertoriul analitic al formulelor de tipul «loci communes» în cîntecul epic tradițional al românilor" (v. *Estetica oralității*, 1980).

Dar M. Hiebert nu se mulțumește să excerpteze doar aceste recurențe din repertoriul epic al lăutarului Costică Staicu, ci urmărește modul cum se înfățișează ele în diversele variante ale aceluiași cîntec, ca și la nivelul întregului *corpus* de texte avut la dispoziție, concluzînd că tehnica sau măiestria lăutarului, observată pe viu, reprezintă o constantă, o trăsătură definitorie a întregului cîntec epic românesc (p. 325).

Deținînd bune cunoștințe muzicale și punînd în valoare contribuțiile în domeniu ale unor eminenți etnomuzicologi români (C. Brăiloiu, Emilia Comișel, A. Vicol etc.), autoarea consacră un capitol al lucrării sale relației dintre text și muzică (*Relationship between text and music* — p. 332—359), nu lipsit de fine observații.

În fine, în ultimul capitol, se întreprinde o rapidă trecere în revistă a repertoriilor și stilului cîtorva dintre cei mai însemnați interpreți ai cîntecului epic românesc, recomandați ca atare de Al. I. Amzulescu, cel mai bun cunoscător contemporan al fenomenului, în vol. *Cîntece bătrînești* (Editura Minerva, 1974). Este vorba de Mihai Constantin din Desa — Dolj, Nicolae Candoi din Celei — Olt, Marin Dorcea din Ciuperceni — Teleorman și Constantin Mustățea din Malu — Ilfov, contemporani, toți, cu „informatorul-tip" Constantin Staicu din Blejești — Teleorman. Concluzia firească a comparării acestor autentici rapsozi populari se referă la comunitatea de teme, motive și formule din repertoriile lor, pe de o parte, și la caracterul individual al actului creator. ("The brief discussion above has indicated that contemporary singers of Romanian oral narrative song are both carriers of the widespreaded verbal expressions and narrative elements that circulate in the tradition as well as unique and original poets in themselves" — p. 395).

Cea dintîi teză despre folclorul românesc susținută la celebra Universitate Harvard din S.U.A. — *Oral Compositional Style in Romanian Traditional Narrative Poetry: the Songs of Constantin Staicu* — este o cercetare serioasă și originală, în care ideile teoretice ale conducătorului științific al lucrării, reputatul profesor Albert B. Lord, sînt confruntate cu materialul faptic oferit de repertoriul epic al lăutarului din Blejești și cu tradiția cercetării românești a folclorului, în general, și a epicii populare, în special.

Inteligentă, cultivată, receptivă și perseverentă, bună cunoscătoare a limbii române (transcrierile textelor cîntecelor îi aparțin!) și a folclorului românesc, Margaret Hiebert a realizat o lucrare remarcabilă, în care observația de amănunt, rezultată din analiza strînsă a faptelor concrete, se răsfrînge în concluzii teoretice cu valoare generală.

Nicolae Constantinescu

https://biblioteca-digitala.ro

SESIUNEA **FOLCLORUL PĂSTORESC — COMPONENTĂ DE BAZĂ A SPIRITUALITĂȚII ROMÂNEȘTI.** Desfășurată în cadrul celei de a VI-a ediții a Festivalului concurs interjudețean al cîntecului păstoresc „Miorița", de la Toplița, Județul Harghita (19—21 iunie 1986), sesiunea de comunicări cu tema *Folclorul păstoresc — componentă de bază a spiritualității românești* a prilejuit un interesant și util schimb de opinii între cercetători, cadre didactice, metodiști și instructori din mai multe centre științifice ale țării.

Au prezentat comunicări: prof. dr. Vasile Netea, *Continuitatea cercetărilor de folclor păstoresc în zona Topliței;* dr. George Sbârcea, *Vechi folclor păstoresc la Topliță;* cercet. Valeriu Nițu, Tîrgu Mureș, *Considerații științifice privind elaborarea unui repertoriu documentar despre păstorit în spațiul etnogenetic românesc;* dr. Faragó József, *Folclor și cultură;* dr. Nicolae Constantinescu, Universitatea București, *Relații de familie tradiționale în variantele mioritice;* dr. Vöö Gabriela și Lucia Iștoc, Cluj-Napoca, *Compartimente ale sistemului cultural păstoresc în Valea Gurghiului;* prof. Vasile Latiș, Tîrgu-Lăpuș, *Timpul pastoral și structura sa;* prof. Franc Șerbescu, CCES — București, *Răspîndirea cîntecului păstoresc în județul Caraș-Severin;* sociolog Balint Rozalia, Reșița, *Considerații asupra folclorului actual din localitatea Naidaș, Caraș-Severin;* cercet. Lucia Cireș, Iași, *Mocănașii — datină — spectacol;* prof. Ioan Șt. Lazăr, Rîmnicu-Vîlcea, *O ipoteză privind „Mioriței";* prof. Ioan Kardalus, Miercurea-Ciuc, *Elemente lexicale specifice păstoritului din Topliță;* prof. Nicolae Bucur, Miercurea-Ciuc, *Considerații cu privire la o variantă pastorală bilboreană „Balada lui Cristea Păcurar";* prof. Vasile Pop, Tîrgu-Mureș, *Cîteva considerații privind terminologia păstorească în Cîmpia Transilvaniei.* Au mai avut intervenții scriitorul Mihai Gavril și profesorul Vasile Avram, Sibiu. Lucrările sesiunii, de un foarte bun nivel științific, conduse de prof. Maria Corfas, vicepreședinte al CCES al județului Harghita, au fost urmărite de un numeros public și s-au bucurat de un real succes. *(N. Constantinescu)*

AL DOILEA SIMPOZION DE PAREMIOLOGIE ROMÂNEASCĂ. Proverbele, cu încărcătura lor de înțelepciune, adevăr și experiență, au constituit obiectul de reflecție și analiză a celui de al doilea Simpozion de Paremiologie Românească (16—17 iunie 1986), găzduit de municipiul Drobeta-Turnu Severin și organizat sub egida Societății de Științe Filologice — Filiala Drobeta-Turnu Severin, a Inspectoratului Școlar Județean Mehedinți și a Casei Personalului Didactic Mehedinți.

În cuvîntul de deschidere Elena Catrina, secretar al Comitetului Județean Mehedinți al P.C.R., a subliniat importanța dată de conducerea partidului nostru, de secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, dezvoltării științei românești, activității revoluționare de „cercetare și descoperire a noi și noi taine ale naturii și universului", de care depinde „îmbogățirea tezaurului științific național și universal". Realizările obținute de oamenii muncii din județul Mehedinți, ca și liniile directoare ale dezvoltării de perspectivă au fost cadrul în care cercetarea științifică, pasiunea pentru noi descoperiri trebuie să ducă mai departe ștafeta înaintașilor.

Din partea „Revistei de etnografie și folclor", redactorul ei șef a rostit un cuvînt de salut adresat atît paremiologilor consacrați prin studiile și lucrările publicate, cît și celor care sînt la primele încercări de pătrundere a tainelor paremiologice.

Cu acest prilej s-a subliniat faptul că a intrat, deja, în tradiție, organizarea unor reuniuni științifice care să aibă ca temă cercetarea proverbelor sub multiple aspecte. În urmă cu trei ani, tot la Drobeta-Turnu Severin, s-au desfășurat lucrările Primului Simpozion de Paremiologie Românească, care a întrunit un număr de 11 comunicări științifice. Îmbinînd diacronicul cu sincronicul și adăugînd cercetării paremiologice și cuceririle științelor matematice, această primă reuniune a oferit o ocazie în plus spre concluzii asupra cunoașterii și acceptării proverbului contemporan.

Caracterul universal al proverbului, plurivalentele sale conotații care apar în diverse combinații sintagmatice, ca și rolul avut de paremiologie în poetizarea limbajului, în teoria stilului și în paralela cultură/civilizație — a fost subliniat de I. C. Chițimia în *Paremiologie și limbaj poetic* și de Valeriu Rusu în *Graiurile românești — expresie a creativității populare.* Cea de-a doua comunicare a accentuat rolul specificității creației populare ca răspuns dat istoriei (potrivit teoriei lui M. Eliade), a graiurilor populare ca pătrundere în trecut, prezent și viitor și a dialogului ca formă de ființare a etnotextului.

https://biblioteca-digitala.ro

Interacțiunea mit—paremie, ca și statutul paremiologiei de știință, dar și de sistem deschis (în care eticul se îmbină cu socialul și cu filozoficul), a fost pusă în evidență de comunicările *Elemente de paremiologie mitică* de Romulus Vulcănescu și *Considerații despre geneza și culegerea proverbelor* de Petru Răzuș. Identificarea, vechimea și culegerea proverbelor se confundă cu existența umană.

Semnificația etică a proverbelor și legătura dintre proverbe, cîntecul bătrînesc și cronica faptelor narate au apărut în comunicările cercetătorilor Alexandru Andrei, cu studiul *Semnificații etice în paremiologia românească*, și Al. Stănciulescu-Bîrda, cu *Aspecte politico-sociale în proverbele românești*. Metonimia jocului de sensuri a fost analizată în interiorul unor corpusuri care demonstrează o diacronie desfășurată pe mai multe secole (sfîrșitul evului mediu—secolul XX) la Al. Stănciulescu-Bîrda — unde ideile dominante sînt egalitatea naturală și strădania pentru prosperitate. Cuplurile paremiologice aduse de Alexandru Andrei ca ilustrare pun în evidență înțelepciunea, dar și stilul celor care le-au transmis: ,,Și uritul stă unora frumos", ,,Sarea-i bună în fiertură / Dar nu peste măsură".

Dumitru Stanciu readuce, în comunicarea sa, *Sinonime și selecție în proverbe*, problemele teoretice ale construcției paremiologice. Potrivit punctului de vedere adoptat de Permjakov, sinonimia este fixată la nivel logico-semiotic și nu lingvistic, așa încît, autorul comunicării amintite consideră sinonime două proverbe cu ,,aceeași structură logică și același conținut tematic", ca, de exemplu: ,,Cu o floare nu se face primăvară", ,,Cu un rac tot sărac" sau ,,Lupul își schimbă părul, dar năravul ba", ,,Lupul își pierde măselele dar nu obiceiurile".

Pe de altă parte, însă, nu este de neglijat nici structura de situație, care pune problema valorii de adevăr. Criteriile care justifică existența unui corpus paremiologic sînt numite filtre: *filtrul adevărului* (epistemic), care elimină structurile false, filtrul *clarității*, care exclude expresiile paremiologice ce presupun transformări (care pot să le opacizeze sensul), și filtrul *economiei de limbaj*, care impune dintre două expresii clare pe cea mai scurtă.

În *Expresiile idiomatice în perspectiva cercetării interdisciplinare*, cercetătorul Stelian Dumistrăcel demonstrează că paremiologia ,,reflectă exact operațiile gîndirii naturale" și că ,,granița dintre logică și gîndirea naturală este doar o problemă de nivel" (,,gîndirea naturală operează cu structuri de grup — în timp ce logica lucrează numai cu grupări"). Exprimarea aceleiași idei prin diferite maniere este constatată și analizată de către autor în sistemul cîtorva limbi ca: spaniola, portugheza, germana, neogreaca. Existența unui model de cult (este analizată expresia: *A pescui în apă tulbure*) trimite și la un context în limba vorbită. ,,Apa tulbure" presupune cadru și unelte specifice, iar ,,a pescui" înseamnă obținerea peștelui pentru masă. În timp ce a pescui ,,implică pescar", ,,apa tulbure" presupune ,,a tulbura". Influența interlinguală a făcut și obiectul analizei întreprinse de Anca Vlăduț Pegulescu în *Cîteva observații asupra modalităților din proverbele corespondente* (română — franceză — engleză), în care s-a pus accentul mai mult pe nivelul lingvistic al construcției, căutîndu-se diferențele și asemănările în funcție de *enunț/enunțare/mesaj*. Stelian Dumistrăcel a subliniat faptul că valoarea metaforică a unei expresii idiomatice (autorul nu a pus totuși semnul egalității între o paremie și o expresie idiomatică!) poartă amprenta cunoașterii domeniului din care aceasta este extrasă. Stilistica funcțională, ca și lexicografia sînt direct implicate în acest studiu.

O încercare îndrăzneață de demonstrare a existenței ,,unei categorii aparte de proverbe" — ,,pseudoproverbele" — a constituit-o comunicarea Elenei Cantemir-Vlad, în care autoarea pune în evidență pseudoproverbele printr-o relație de antinomie paremiologică cu proverbele inițiale. Concluzia la care ajunge este că pseudoproverbele ,,repetă în linii mari frecvența etnocimpurilor sub raport conceptual".

Două dintre lucrările prezentate au restrîns corpusul analizat fie la un autor, *Iordache Golescu și proverbele românești*, aparținînd lui Pavel Ruxăndoiu, fie la o operă, *Aspecte paremiologice în ,,Psaltirea în versuri" de Dosoftei*, autor Dan Buciumeanu. Amîndouă explică ceea ce prima concentrează în fraza: ,,etosul folcloric se întrepătrunde cu rafinamentul cărturarului și cu spiritul moral al epocii", în sensul bun al cuvîntului.

Proverbele în manualele școlare de A. Gh. Olteanu și *Liceul ,,Traian" — o coordonată a visului, înțelepciunii și chemării spre viitor* de O. Vișan trimit la lumea școlii, la gîndurile și adevărurile pedagogice ce tind să devină proverbe, ca și la instrumentele de lucru necesare atît profesorilor, cît și elevilor. Acestea din urmă pun problema unor contexte particulare adecvate conținutului paremiilor, a vîrstei elevilor, a etnocimpurilor avute în vedere. O dată în plus este accentuat rolul stilisticii și al laturii prescriptive a paremiilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Contribuții la bibliografia paremiologiei românești (Ion Bratu) și *Proverbele în monografiile sătești (în manuscris) ale cadrelor didactice în perioada interbelică* (Mihail Robea) au pus în lumină atît metodologia folosită, cît și perioada în care s-a lucrat. Primul autor include printre numele demne de reținut în aria de interes a paremiilor pe: Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, Nicolae Oțălea, Dimitrie Țichindeal, Constantin Diaconovici-Loga, Timotei Cipariu, Zaharia Boiu, Al. Gorjean, Ioan Popea, Ioan Popescu, alături de D. Comșa și Eugen Brote. Apar în plus lucrări ale unor autori anonimi sau mai puțin cunoscuți — majoritatea ținînd de a doua jumătate a secolului al XIX-lea sau chiar de sfîrșitul secolului. Mihail Robea insistă mai mult asupra zonelor care apar în monografii și a caracterului oficial al acțiunii întreprinse. Metodologia folosită a pus față în față o perioadă mai îndepărtată: „Amnarul bun se încearcă cu iască rea", cu una mai apropiată: „Pierzi ori cîștigi, tot negustor te numești". Lucrările rămase în Arhivele Statului sau în Arhiva Ministerului Educației și Învățămîntului demonstrează bogăția și varietatea fondului de proverbe.

Constantin Negreanu s-a oprit, în comunicarea sa, la prestigioasa publicație internațională „Proverbium", comparînd perioada 1965—1975 cu cea actuală. Este arătat faptul că această publicație internațională oferă nu numai o sinteză a cercetării în domeniul paremiologic, dar și o imagine a locului pe care îl ocupă cercetarea proverbelor românești în cadrul paremiologiei universale.

Demne de reținut au fost și intervențiile făcute de participanții la simpozion în cadrul discuțiilor.

Interesul stîrnit de o asemenea întîlnire a făcut să se propună înființarea unei comisii de cercetare a proverbului, avînd ca centru stabil municipiul Drobeta-Turnu Severin.

Această reuniune științifică a demonstrat că paremiologia românească se află într-o etapă nouă, în care reconsiderarea studiului are la bază nu numai curiozitatea științifică, dar și pasiunea celui care se apleacă asupra acestor „scînteietoare crîmpeie" de gîndire și limbă. *(Anca Vlăduț Pegulescu)*

COLOCVIUL NAȚIONAL DE GEOGRAFIA POPULAȚIEI ȘI AȘEZĂRILOR UMANE DIN R. S. ROMÂNIA. La Suceava, Cîmpulung Moldovenesc, Vatra Dornei, Prundu Bîrgăului, Bistrița și Colibița s-au desfășurat, în perioada 26—28 septembrie 1986, lucrările celui de-al IX-lea Colocviu Național de Geografia Populației și Așezărilor Umane din R. S. România, cu o tematică interdisciplinară (antropogeografică, etnografică, demografică și istorică), sub egida Academiei R. S. România, Universității din București, Societății de Științe Geografice și a Comisiei Naționale de Demografie, cu un sprijin organizatoric susținut din partea Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Suceava, inspectoratelor școlare ale județelor Suceava și Bistrița-Năsăud, al Complexului Muzeal Județean Suceava și al Muzeului Artei Lemnului din Cîmpulung Moldovenesc. Amploarea acestei manifestări rezultă și din numărul de aproape 150 de comunicări datorate unor specialiști din toate centrele științifice ale țării.

Pe lîngă cuvîntul reprezentanților instituțiilor organizatoare și raportul privind *Dezvoltarea geografiei umane în țara noastră* (V. S. Cucu), în ședința plenară au fost îmbrățișate următoarele teme: *Agricultura carpatică* (prof. dr. doc. I. Șandru, președintele Societății de Științe Geografice din R. S. România), *Modelul economic al satului carpatic* (M. Bulgaru), *Habitatul carpatic românesc* (V. S. Cucu), *Populația județelor Suceava și Bistrița-Năsăud: aspecte demografice și etnografice* (Vl. Trebici), *Metode de integrarea caracteristicilor fizico-geografice și ale populației în analiza multicriterială pentru sabilirea direcțiilor de dezvoltare în profil teritorial* (V. Ioanid, C. Jirechie), *Evoluția așezărilor montane în condițiile trecerii la modernizare* (O. Bădina, T. D. Stănculescu), *Resursele de apă din Carpații românești și posibilitățile de organizare a spațiului* (P. Gâștescu), *Ruralul montan — resurse și perspective de dezvoltare* (R. Rey) și *Evoluția populației și așezărilor din zona de nord a Moldovei* (D. Paulencu, I. Iosep, E. Emandi).

Cu ocazia vernisajului expoziției *Civilizația montană, simbioză a tradiționalului și modernului în organizarea teritorială* s-a demonstrat eficiența îngemănării materialelor etnografice și antropogeografice contemporane.

Pentru a înlesni o amplă dezbatere teoretică, metodologică și aplicativă, lucrările au fost grupate pe patru profiluri tema ice: geografia istorică — continuitatea satului în Carpații românești (președinte V. S. Cucu, raportor D. I. Oancea); geodemografia satului carpatic (președinte Vl. Trebici, raportor Dragoș Bugă); geografia economică și socială a satului carpatic (președinte N. Caloianu, raportor G. Erdeli); organizarea spațiului și sistematizarea așezărilor rurale (președinte I. Șandru, raportor E. Vespremeanu).

https://biblioteca-digitala.ro

De la prima secție consemnăm tema privind roirea — proces fundamental în originea și formarea satului din Carpații și subcarpații românești (I. Băcănaru, V. S. Cucu) —, ce conferă valoare explicativă suplimentară cercetărilor antropogeografice și etnologice carpatice din ultimul pătrar al secolului nostru; autohtonia și continuitatea românilor reflectate în oiconimele carpatice (D. I. Oancea) în care, pe lîngă propriile cercetări, se verifică aporturile conținute în lucrările de etnolingvistică; continuitatea și diversitatea umanizării în spațiul depresionar carpatic (V. S. Cucu, M. Grigore, N. Caloianu), prin care se aduc noi confirmări ale constatărilor din monografiile geografice și etnografice asupra diverselor segmente ale lanțului nostru carpatic. În aceeași secție au fost dezbătute mai multe teme speciale privind etnografia și geografia așezărilor românești: tradițiile orale de întemeiere a satului carpatic (I. Ghinoiu); vechimea așezărilor, evidențiată prin elementele de cultură populară din Maramureș, Oaș, Lăpuș (C. Moldovan); apariția, evoluția și tipologia așezărilor rurale din mai multe zone bucovinene (I. Moroșan, V. Demciuc), din Moldova și Țara Dornelor (A. Artimon, P. Blaj), din subzonele județului Bistrița-Năsăud (P. Galan, I. D. Rusu, I. Chintăoan, I. Crăciun), din Munții Apuseni (I. Virgil); tratarea muntelui ca model integrator în studiul etnografic (C. M. Savu) etc.

Un număr de teme dezbătute în secția a doua s-au caracterizat printr-o deosebită aplecare asupra domeniului etnografiei: structura și dinamica satului românesc în Carpați (N. Petrescu); aspecte demografice ale satelor din Munții Banatului (I. Vasile, I. Atanagea, N. Hillinger), din Munții Vrancei (Silvia Dobre, Daniela Nancu), din Bistrița-Năsăud (L. Burian, P. Gălan, M. Mireșan, F. Candale, M. Marti), din Carpații Orientali (N. Aur, I. Andrieș); suburbanizarea în spațiul carpatic românesc (I. Nicolae, I. Șoneriu, V. Andrei), habitatul alpin-montan și așezările lui sezoniere (C. Izbășoiu); migrația pastorală — specific zonal și național (I. A. Popescu); obiceiuri vechi corelate cu transhumanța arhaică (E. Agrigoroaie); valențele etnoartistice ale portului popular din Bihor (Fl. Goina) etc.

La secția a treia s-au remarcat dezbaterile referitoare la dinamica și funcționalitatea așezărilor rurale din Carpați (I. Velcea), vetrele etnoculturale intercarpatice și pericarpatice din nordul României (N. Dunăre), ocupațiile tradiționale carpatice (D. Bugă), relațiile satelor din spațiul montan cu zonele etnografice înconjurătoare (G. Erdeli, M. Cândea, B. Negoescu). Acestora li se adaugă dezbaterile privind gospodăriile și ocupațiile tradiționale din zona Sibiului (V. V. Vedea), cadrul natural și etnografic al satului Slon din subcarpații Prahovei (Z. Stoicescu-Apostolache, L. Nanău, M. Banu, E. Iancu), profilul social-economic al satelor din Bihor (B. Ștefănescu), Munții Zărandului (V. Bleahu) etc. și legăturile lor cu zonele adiacente de cîmpie.

Din ultima secție remarcăm temele în care sînt corelate mai multe convergențe etnografice și turistice: rolul satelor în zonele de influență turistică ale marilor orașe din Carpații românești (I. Șandru, V. S. Cucu), tipurile de așezări din Carpații Orientali (A. Roșu), din zona etnografică Gura Humorului (M. Spînu, M. Mărgineanu), valențele turistice actuale ale localității Colibița: poarta Călimanilor (I. D. Rusu), arhitectura tradițională din Bihor (A. Chiriac) etc.

Pentru funcția lor științifică interdisciplinară și didactică, consemnăm aplicațiile pe teren efectuate în acest cadru: la Cîmpulung Moldovenesc, unde Elena Lucău-Dănilă a prezentat o comunicare axată pe tema *Fundu Moldovei — prototip al autohtoniei și permanenței în Carpații Orientali;* la Vatra Dornei, unde au fost prezentate principiile și realizările universității montane, gospodăriile agroturistice, formele de agricultură montană eficiente, cultura intensivă a arbuștilor fructiferi de la Dorna-Candreni; la liceul agricol model de la Prundu Bîrgăului; de asemenea, înnoirile turistice de la Piatra Fîntînele, Colibița etc., cele industrial-edilitare din cuprinsul municipiului Bistrița, precum și liceul model de matematică „Liviu Rebreanu". *(Nicolae Dunăre)*

SIMPOZIONUL INTERDISCIPLINAR **STABILITATEA ȘI CONTINUITATEA OCUPAȚIILOR TRADIȚIONALE LA ROMÂNI.** În ziua de 29 octombrie 1986, Comisia de antropologie și etnologie a Academiei R. S. România a organizat un simpozion interdisciplinar cu tema *Stabilitatea și continuitatea ocupațiilor tradiționale la români*. Au participat specialiști de la Academia R. S. România, Comisia de antropologie și etnologie, Muzeul Satului și de Artă Populară, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Catedra de folclor de la Universitate, Institutul de Arheologie și Muzeul de Istorie, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul Județean din Ploiești, Uniunea Scriitorilor etc.

În *Cuvîntul de deschidere*, dr. Nicolae Dunăre expune scopurile simpozionului — un bilanț interdisciplinar al principalelor rezultate dobîndite prin cercetările antropologice, arheologice, istorice, antropogeografice, etnologice, lingvistice și folcloristice privind stabilitatea și continuitatea activităților economice, clasificarea și terminologia sistemelor ocupaționale.

https://biblioteca-digitala.ro

În prima comunicare au fost tratate *Procesele de diferențiere și de interdependență ocupațională, fenomene de stabilitate antropogeografică și de continuitate etnoistorică* (N. Dunăre), în succesiunea și corelația lor în spațiul carpato-danubiano-pontic. În procesul antropologic (social și cultural), apropierea ocupațională a resurselor naturale a parcurs trei trepte esențiale: obținerea (culesul, albinăritul, pescuitul, vînătoarea), producerea (agricultura, păstoritul, pădurăritul, mineritul) și fabricarea (cu ajutorul multor meșteșuguri, instalații tehnice de prelucrare, manufacturi, industrii populare). Dintre primele activități, culesul a premers agriculturii, iar vînătoarea —păstoritului, două ocupații principale, convergente. În anumite zone geografice din țară, vînătoarea și pescuitul au dobîndit statut de ocupații principale, cu importante răsfrîngeri în domeniul folclorului plastic, literar și muzical. Totodată, din vînătoare s-a desprins și s-a dezvoltat păstoritul, care a reunit nu numai treapta producerii, dar și pe cea a fabricării (prelucrarea laptelui, a cărnii, a blănurilor, pieilor, fibrelor, coarnelor, oaselor). Treptat, de la formele incipiente de stabilitate și continuitate paleoetnologică generate de procesul arhaic de diferențiere, ocupațiile (concurente, asimetrice, inseparabile, autodinamice) au parcurs un proces de interferență, interdependență și interconditionare funcțională, caracterizat prin numeroase concomitențe, succesiuni și întrepătrunderi necalendaristice. O seamă de fapte etnoculturale întîlnite la alte popoare europene confirmă constatările privind această unitate dialectică ocupațională din istoria poporului român.

Comunicarea *Continuitate ocupațională în spațiul depresionar carpatic* (dr. V. S. Cucu) relevă că varietatea formelor de relief și a resurselor naturale au constituit nu numai un leagăn străvechi de așezări omenești, dar și o coordonată geografică permanentă pentru desfășurarea multor sisteme ocupaționale.

În comunicarea *Forme vechi de agricultură la români* (dr. G. Lazăr) sînt reunite constatările arheologice, medievistice și etnologice privitoare la tipurile în care s-a concretizat sistemul ocupațional agricol, ca factor de căpetenie al stabilității și continuității așezărilor tradiționale agropastorale situate la toate altitudinile geografice ale spațiului românesc. Se subliniază strînsa legătură ocupațională dintre agricultură, păstorit și pădurărit.

Comunicarea *Ocupațiile tradiționale prin prismă etnolingvistică* (dr. V. Rusu) începe cu punerea în lumină a vechilor preocupări din literatura noastră de specialitate (I. Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu, O. Densusianu e.c.) asupra importanței cuvîntului, a termenilor populari, a terminologiei profesionale. În continuare se demonstrează forța și perenitatea terminologiei traco-daco-romane și unitatea din acest punct de vedere între grupele românității orientale. Se subliniază aportul unor ocupații tradiționale (cărăușitul, cărăvănăritul, păstoritul etc.) la menținerea acestei unități etnolingvistice.

În baza rezultatelor dobîndite prin săpăturile arheologice și a cercetărilor arhivistice, dr. Șt. Olteanu, vorbind despre *Aportul stabilizator al meșteșugurilor sătești în evul mediu*, analizează dezvoltarea structurilor medievale, constituirea grupelor socioprofesionale meșteșugărești, procesele de sedentaritate care au decurs din exercitarea meșteșugurilor în sate și în centrele mai mari de populație, precum și din exploatarea resurselor miniere. Pe măsură ce relațiile feudale din țara noastră se maturizau, meșteșugurile deveneau factori esențiali tot mai puternici în procesul de stabilizare, continuitate și dezvoltare. Pe același tărîm ocupațional, Gh. Dinuță a prezentat *Satele specializate în meșteșuguri, factor de unitate interregională*, demonstrînd că acele sate care au îmbrățișat o arie zonală ori regională pentru desfacerea produselor meșteșugărești (ceramică, instrumentar casnic, sumănărit etc.) au contribuit la dezvoltarea și întreținerea unor legături etnoculturale și etnoartistice între zonele etnografice de pe ambele versante ale lanțului nostru carpatic și, în genere, între Moldova, Țara Românească și Transilvania. Cercetările pe teren și vasta bibliografie a domeniului au permis relevarea multiseculară a acestui fenomen.

Reunind preocupările Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, ale sectorului pentru Atlasul etnografic al României (Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice) și ale literaturii de specialitate de peste hotare, dr. C. Bucur realizează o sinteză comparată europeană pe tema *Civilizație tehnică populară: concept, structură și caracteristici*.

Atît comunicările, cît și dezbaterile care au urmat au demonstrat cu informații riguroase: a) stabilitatea și continuitatea ocupațiilor și meșteșugurilor tradiționale desfășurate în spațiul românității orientale, în general, și în cel carpato-danubiano-pontic, în special; b) caracterul sporadic al unor forme de păstorit nomad în Europa (între Franța și Italia în Alpii Maritimi, în Corsica, la unele grupe de populație din sudul Munților Balcani și din nordul Europei), în toate cazurile cercetările contemporane diferențiind caracterul de nomadism mic al formelor sporadice europene, în raport cu nomadismul propriu-zis (mare) exercitat în spațiul afroasiatic; c) caracterul temporar al păstoritului nomad exercitat de pecenegi, cumani etc. în cadrul unor teritorii europene, în care populațiile autohtone, stabile, le-au asigurat produsele agricole; d) dezvoltarea tuturor ocupațiilor tradiționale pe fundalul agriculturii ca ocupație de masă și de bază, din acest fenomen rezultînd, din punct de vedere ocupațional, așezări agricole, așezări agropastorale, așezări specializate în meșteșuguri sau pescărești etc. *(Nicolae Dunăre)*

https://biblioteca-digitala.ro

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ **ACADEMIA ȘI FOLCLORISTICA ROMÂNĂ.** În cadrul manifestărilor dedicate sărbătoririi a 120 de ani de la înființarea Academiei Române, a avut loc, sub egida Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte, pe data de 5 noiembrie 1986, sesiunea științifică *Academia și folcloristica română*. Desfășurate în sala Prezidiului Academiei R. S. România, lucrările sesiunii au fost conduse de acad. Alexandru Graur.

În cadrul comunicării *Personalitatea etnografică a lui Simion Mehedinți*, Ion Vlăduțiu a înfățișat pe larg importanța contribuției științifice a fostului director al „Convorbirilor literare" la dezvoltarea cercetărilor etnografice, rolul savantului în formarea și dezvoltarea școligeografice românești și influența exercitată de acesta asupra contemporanilor, pledînd pentru repunerea în circulație a operei sale și pentru tipărirea textelor ce-i aparțin, încă inedite.

Vorbind despre *C. Brăiloiu la Academia Română*, Iordan Datcu a lămurit, pe baze documentare certe, datele primirii lui C. Brăiloiu ca membru corespondent al Academiei (citind referatul de propunere făcut de G. Enescu și contrasemnat de D. Caracostea și G. Murnu). Totodată, vorbitorul a pus în lumină acțiunile întreprinse de muzicolog în cadrul forului academic în vederea cercetării culturii populare și de sprijinire a confraților de breaslă.

În comunicarea *Contribuția lui Tache Papahagi la cercetarea aromânilor*, Valeriu Rusu a prezentat — după un amplu excurs biografic — demersurile personale și oficiale ale filologului privitoare la studierea folclorului, etnografiei și a dialectului aromân, insistînd asupra valorii contribuției sale științifice. Frumusețea și originalitatea cîntecului aromân, studiat întreaga viață de Tache Papahagi, a fost exemplificată în fața asistenței prin cîteva mostre înregistrate de la Șanga Vrana.

Cercetătorul clujean Virgiliu Florea a înfățișat, în continuare, în comunicarea *Arhiva de Folclor a Academiei Române*, istoricul înființării și al funcționării arhivei conduse de Ion Mușlea, prezentînd pe larg modalitățile de culegere și cercetare a folclorului inițiate de autorul monografiei *Obiceiul junilor brașoveni* și evidențiind rezultatele de excepție obținute în cadrul Arhivei în privința tezaurizării (prin intermediul unor chestionare adecvate) a unui vast și divers material folcloric, adunat din toate provinciile locuite de români. Vorbitorul a dat o deosebită apreciere contribuției *Anuarului Arhivei de Folclor*, editat sub direcția lui Ion Mușlea, la impulsionarea activității folcloristice românești, relevînd, între altele, importanța publicării în paginile periodicului menționat a bibliografiei științifice anuale a folclorului, atît de necesară specialiștilor.

În comunicarea *Idei teoretice în discursurile de recepție la Academie*, Nicolae Constantinescu s-a oprit asupra cîtorva din elementele de teorie folclorică de mare actualitate, prefigurate în discursurile de recepție rostite de la tribuna Academiei Române de-a lungul timpului, prilej cu care vorbitorul a evidențiat interesul permanent viu al Academiei față de creația populară română și de destinul ei. În exemplificările sale, N. Constantinescu s-a referit îndeosebi la ideile teoretice din discursul lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Estetica poeziei populare*, rostit în 1913.

Tot despre unele valoroase prefigurări a vorbit și Vasile Vetișanu în comunicarea *B. P. Hasdeu — un precursor al cercetărilor în domeniul teoriei culturii*, relevînd intuițiile și anticipările îndrăznețe ale savantului în acest domeniu. Referentul a evidențiat, înainte de toate, atenția acordată de autorul *Istoriei critice a românilor* originilor unei culturi, pentru luminarea cărora savantul nu numai că a preconizat să se recurgă la serviciile conjugate ale mai multor discipline, dar a și utilizat personal o asemenea multiplă perspectivă, investigînd fenomenul, rînd pe rînd sau în același timp, din punctul de vedere al istoricului, arheologului, filologului, etnografului, folcloristului etc. Totodată, vorbitorul s-a referit la destinul cîtorva idei din cultura românească plasate de B. P. Hasdeu în context universal.

În comunicarea *Academia Română și cercetarea obiceiurilor populare*, Alexandru Popescu a prezentat un scurt istoric al preocupărilor Academiei față de obiceiurile populare românești, relevînd, între altele, ponderea semnificativă a întrebărilor dedicate acestui aspect în chestionarele lansate de Academie (de la chestionarele lui B. P. Hasdeu pînă la chestionarul pentru atlasul etnografic al României). Referentul a evidențiat în mod deosebit importanța inițierii, sub auspiciile Academiei Române, a primelor monografii folclorice dedicate obiceiurilor tradiționale și a relevat deficiențele și meritele lucrărilor elaborate de Simeon Florea Marian și Tudor Pamfile. Totodată, a subliniat perspectiva echilibrată de cercetare a culturii populare întreprinsă sub cupola Academiei de-a lungul timpului. Cu o atenție deosebită a fost privită contribuția lui Ion Mușlea la tezaurizarea unor valoroase date despre obiceiurile populare.

Referindu-se la *Interesul față de proverbul românesc la Academie*, Cezar Tabarcea a prezentat — după o succintă subliniere a largului ecou trezit de proverb în contemporaneitate — preocupările Academiei Române față de genul paremiologic. Pe lîngă prezența întîmplătoare sau semnificativă a unor expresii populare consacrate în comunicările, referatele și discursurile de recepție, proverbele (înțelegînd prin proverb întreaga gamă de expresii constituite

https://biblioteca-digitala.ro

care circulă de la un om la altul) s-au bucurat, la Academie, îndeosebi de atenția lexicografilor. De la I. C. Massim și August Treboniu Laurian, pînă la B. P. Hasdeu, Alexandru I. Philippide și Sextil Pușcariu, proverbul a fost intens invocat ca fapt de limbă. Un punct de referință în privința atenției acordate de Academie paremiologiei îl constituie premierea monumentalei lucrări *Proverbele românilor* (I—X), de Juliu A. Zanne.

În ultima comunicare din program, *Încurajarea folcloristicii naționale de către Academia Română*, Alexandru Dobre a relevat pe larg rolul deosebit de activ al Academiei în impulsionarea cercetărilor din domeniul etnografiei și folcloristicii române, grație căruia a devenit posibilă realizarea, încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a unor lucrări fundamentale, cu caracter nu o dată prioritar pe plan mondial, unele dintre ele nedepășite încă pînă astăzi. Totodată, vorbitorul a punctat principalele obiective urmărite cu consecvență de Academia Română în cercetarea folclorului și a etnografiei, respectiv: dorința ilustrării studiilor și a monografiilor cu materiale din toate provinciile locuite de români; aspirația cercetării fenomenului folcloric pe întreg spațiul de limbă și spiritualitate românească; năzuința investigării proporționale a tuturor aspectelor culturii noastre populare în vederea înfățișării unei imagini obiective a gîndirii și reprezentării populare în ansamblul manifestării lor etc. În vederea sprijinirii pe mai departe a folcloristicii române în mod eficient, Al. Dobre a stăruit, în finalul comunicării sale, asupra necesității reînființării Comisiei de Folclor a Academiei, prin intermediul căreia să fie reunite toate forțele în vederea realizării marilor obiective ale folcloristicii actuale.

Comunicările, de un bun nivel științific, au fost ascultate cu un viu interes de numeroșii specialiști prezenți la sesiune. Manifestarea a evidențiat o dată mai mult dorința unanimă a folcloriștilor de a se crea un cadru național organizat de dezbatere a problemelor de interes general. Ea a constituit o incontestabilă reușită. *(I. Oprișan)*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul **COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR**, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (**Cîntecul epic eroic**, 1981; **Balada familială**, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt: lirica *erotică*; lirica de *dor și jale*; lirica *socială și de cătănie*; lirica *satirică și de joc*.

A apărut:

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**, Index motivic și tipologic, I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul care deschide seria tipologiilor liricii a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A—C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A 1—99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B 1—499) și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C 1—799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte, inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. II (D—H), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, 669 p., 68 lei.

Volumul continuă seria tipologiilor liricii, urmînd aceleași principii de analiză și sistematizare. Capitolele din acest volum tratează despre împliniri erotice (D 1—399), fizionomii: corelația frumos — urît — dragoste, preferințe, opțiuni, ideal de frumusețe, elogiul partenerului, apreciere, stimuli erotici, laudă de sine, orgoliu, vanitate (E 1—899), implicațiile iubirii, terapia contra efectelor nocive ale erosului (remedii, leacuri) (F 1—299), aventuri erotice (G 1—620), obstacole, interdicții (H 1—210).

Au mai apărut:

ROMULUS VULCĂNESCU, **Mitologie română**, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 710 p., 67 lei.

În această lucrare, care a stîrnit vii și pasionate discuții, autorul, cunoscut pentru consecvența preocupărilor în domeniu, pune la dispoziția cititorului o amplă monografie alcătuită din trei părți, una teoretică și două sistematice (structura generativă și structura integrativă a mitologiei populare românești). Lucrarea se prezintă ca un document istoric care pledează pentru vechimea izvoarelor, caracterul general românesc, autenticitatea și originalitatea concepției și viziunii mitologice a poporului român.

Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte, Seria IV, Tomul VII (1985), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, 224 p., 19 lei.

În sumar o suită bogată de studii de folcloristică românească: Alexandru Dobre, *Folclor și etnografie în preocupările lui Ioan Bianu*, articol omagial cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea savantului, comunicări prezentate în sesiunea de dezbateri științifice *Instrumentele de lucru în domeniul folcloristicii:* Iordan Datcu, *Intrumentul de lucru și nivelul cercetării actuale;* Nicolae Constantinescu, *Elaborarea instrumentelor de lucru și redefinirea conceptelor în folcloristica actuală;* Alexandru Dobre, *Colecția națională de folclor;* I. Oprișan, *În pragul sintezei.*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, etnomuzicologiei şi coregrafiei. Prezentarea activităţii şi operei celor mai de seamă folclorişti, etnografi şi specialişti în artă populară românească face obiectul unei noi rubrici permanente: *Profil contemporan*. Susţinută cu înalt profesionalism şi competenţă de prof. Tiberiu Alexandru, *Cronica discului* îşi propune să prezinte pe larg cele mai însemnate discuri de muzică populară românească editate peste hotare şi în ţară. La rubrica *Note şi recenzii*, revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare. Rubrica de actualitate *Viaţa ştiinţifică* îşi propune să consemneze cele mai importante manifestări ştiinţifice dedicate dezbaterii unora dintre problemele atît de complexe ale culturii noastre populare.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţiile de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, ca şi acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8193

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 1, p. 1—114, Bucureşti, 1987

I. P. Informaţia c. 1069

43407

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro